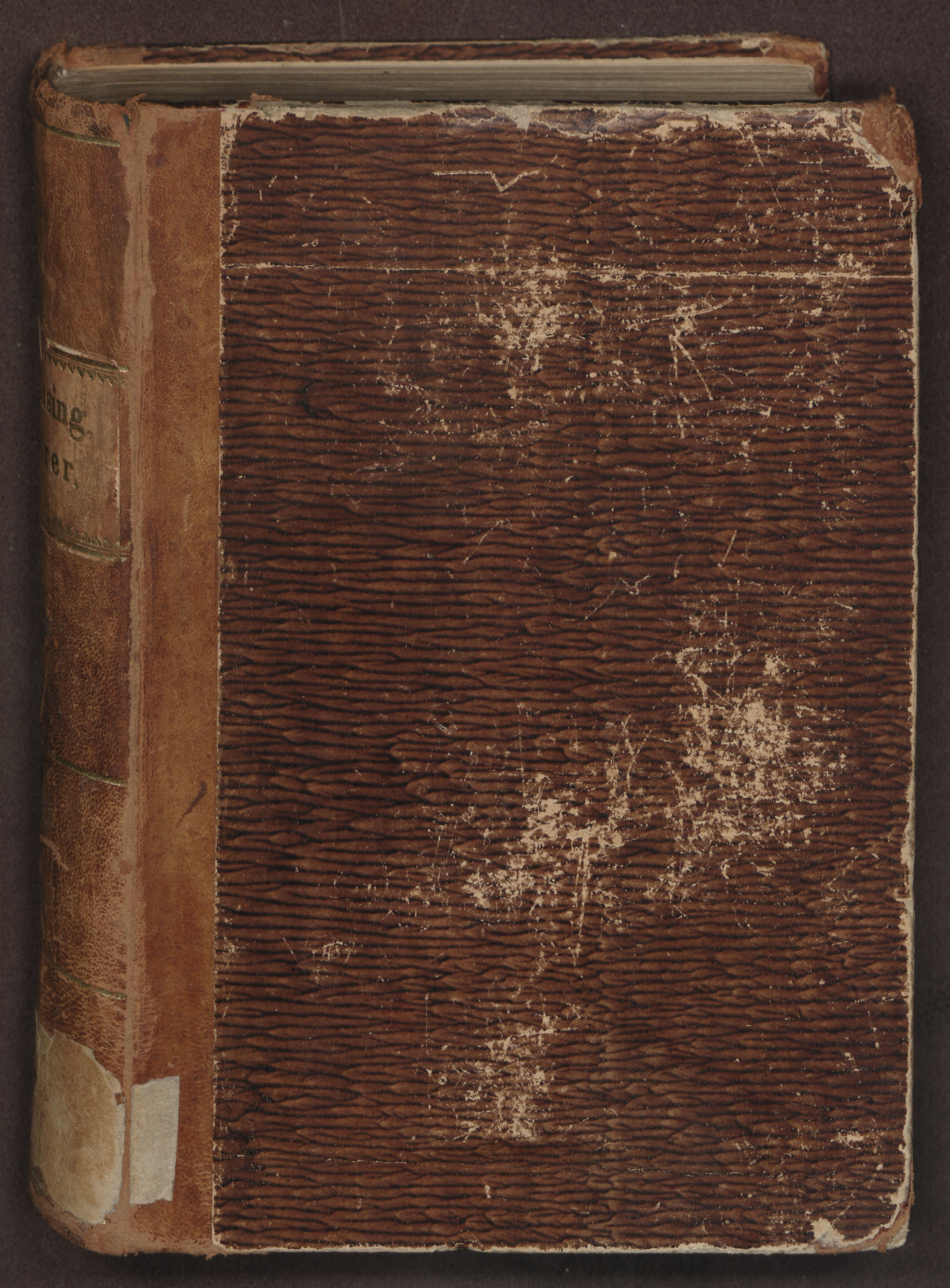
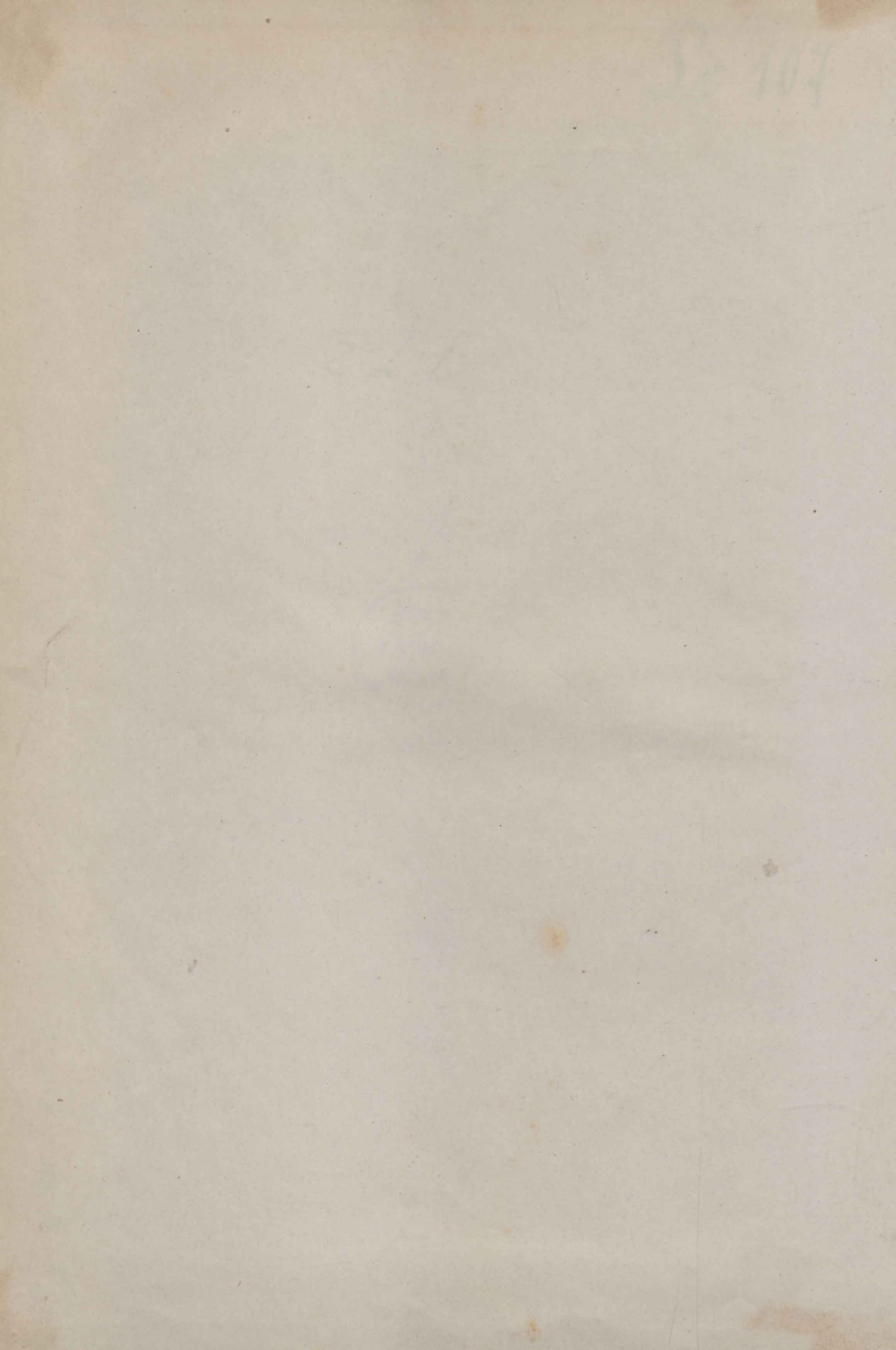


DURER



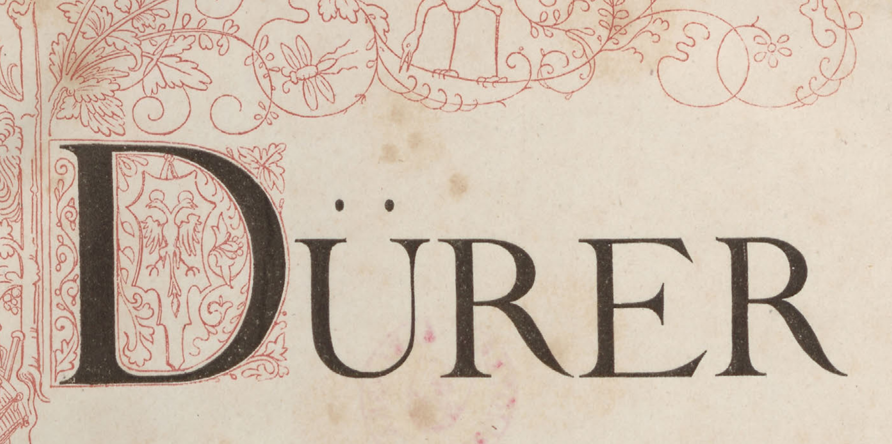
DÜRER





DÜRER PINX. L. JACOBY DIR. V. JASPER SCULPS.

Druck v. F. Kargl, Wien.



DÜRER

GESCHICHTE

SEINES LEBENS UND SEINER KUNST

VON

MORIZ THAUSING.

MIT TITELKUPFER UND MIT ILLUSTRATIONEN

GEZEICHNET VON JOSEPH SCHÖNBRUNNER, HOLZSCHNITT VON F. W. BADER.



LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN.

1876.

GUSTAV HEIDER

UND

RUDOLPH EITELBERGER VON EDELBERG

IN VEREHRUNG

GEWIDMET.

Vorwort.

Zur vierhundertjährigen Jubelfeier der Geburt Dürers im Jahre 1871 hätte dies Buch erscheinen sollen. Hemmungen mannigfacher Art haben die Vollendung desselben verzögert. Soweit dieselben persönlicher Natur sind, dürfen sie billig verschwiegen werden; so weit sie in den nicht gleich zu übersehenden Schwierigkeiten der Aufgabe begründet waren, werden sie sich aus einer aufmerksamen Prüfung meiner Arbeit von selbst ergeben. Da indessen in Deutschland seither keine umfassende und selbständige Forschung über Dürer veröffentlicht wurde und das Bedürfniss einer solchen daher nach wie vor besteht, so kommt dieses Buch auch heute nicht zu spät. Trotz der grossen Literatur, welche sich allmählich über Dürer angesammelt hat, ist A. v. Eye: Leben und Wirken Albrecht Dürers, Nördlingen 1860, noch immer die erste und einzige umfassende Monographie, welche den Gegenstand wissenschaftlich behandelt. In manchen Theilen wird dieselbe einen dauernden Werth behaupten. Doch ist sie unter Verhältnissen entstanden, welche dem verdienten Verfasser eine schärfere Kritik im Einzelnen und eine grössere Vertiefung der Auffassung im Ganzen nicht gestatteten. Die Verlagshandlung veranstaltete von dem Buche im Jahre 1869 bloss eine neue Titelausgabe, welcher ein Nachtrag von einigen wenigen Blättern beigefügt ist.

Im Gegensatze zu dem deutschen, hat uns zwar der englische Büchermarkt zwei Prachtwerke über Dürer geliefert. Die Autoren, Herr William B. Scott (1869) und Frau Charles Heaton (1870) erwarben sich das Verdienst, die Aufmerksamkeit des englischen Leserkreises auf Dürer gelenkt und ihm die Ergebnisse der deutschen Forschung vermittelt zu haben, soweit dieselben bis dahin gediehen und ihren redlichen Bemühungen zugänglich waren. Auf einen selbständigen wissenschaftlichen Werth und vollends auf eine kritische Sichtung des Dürer zugeschriebenen Denkmälervorrathes erheben diese englischen Mono-

graphien keinen Anſpruch. Nach dem Vorgange von Charles Narrey (1866) für Frankreich liegt das Schwergewicht derſelben vornehmlich auf den Ueberſetzungen der »Venetianiſchen Briefe« und des »Niederländiſchen Tagebuches« von Dürer, wie ſie zuletzt von Campe in den Reliquien 1828 abgedruckt waren. Die Ueberlieferung dieſer autobiographiſchen Schriften Dürers iſt aber ſo mangelhaft und ihr Verſtändniſs iſt auch für den deutſchen Leſer ſo ſchwierig, daſs es uns nicht Wunder nehmen kann, wenn Fremde ohne jeglichen philologiſchen und hiſtoriſchen Apparat nur ſehr unvollkommen in dasſelbe einzudringen vermochten. Das hohe Intereſſe, welches namentlich die Gebildeten engliſcher Zunge für den deutſchen Künſtlerfürſten hegen, bedarf alſo erſt noch immer der Befriedigung. Eine engliſche Auflage unſeres Buches, welche demnächſt bei John Murray in London erſcheint, will demſelben entgegenkommen.

Jene Bedenken und Erfahrungen bezüglich der Schriften Dürers veranlaſsten mich auch zunächſt eine gemeinverſtändliche Ausgabe von Dürers autobiographiſchen Schriften dieſem Buche vorangehen zu laſſen, unter dem Titel: Dürers Briefe, Tagebücher und Reime, nebſt einem Anhange von Zuſchriften an und für Dürer, als III. Theil der Quellenſchriften für Kunſtgeſchichte und Kunſttechnik des Mittelalters und der Renaiſſance, herausgegeben von R. Eitelberger von Edelberg, Wien 1872. Die Uebertragung des Textes in die moderne Schriftſprache und die ſachlichen Erklärungen ſollten mir und Anderen als eine Vorarbeit dienen. Zu meiner Genugthuung haben auch Sachverſtändige dieſe Bearbeitung dankbar anerkannt. Miſsbilligt wurde die Ueberſetzung oder Moderniſierung des Textes, dieſer mühevollſte Theil meiner Arbeit — wie mir faſt ſcheinen will — zumeiſt von Solchen, welche der Verdeutlichung desſelben am meiſten bedurften, ſich das aber nicht mochten merken laſſen.

Weitaus ſchwieriger freilich, als die Behandlung der literariſchen Quellen, war das Studium der Kunſtwerke Dürers. Eine lange Reihe von Namen müſste ich nennen, wollte ich aller derer gedenken, die mich bei dieſem Theile meiner Vorarbeiten unterſtützt haben. Möge es mir nicht übel gedeutet werden, wenn ich hier nicht jedem Einzelnen beſonders meine Dankbarkeit bezeuge. Das Vorwort würde dadurch, fürchte ich, ganz unverhältniſsmäſsig anſchwellen. Ich darf alſo wohl zunächſt den Beſitzern, Vorſtänden und Beamten aller Kunſtſammlungen, Archive und Bibliotheken, welche ich benutzen konnte, mei-

nen Dank insgefammt ausfprechen. Wo es mir durchaus nicht möglich war, zu den Originalen zu gelangen, habe ich mir nach Durchzeichnungen und Photographien und nach eingehenden Befchreibungen zuverläffiger Freunde und Kenner mein Urtheil gebildet; doch immer fo, dafs ich die Verantwortung desfelben ganz allein auf mich nehme.

Von Allen die mich fo gefördert haben, fei vornehmlich der Todten gedacht, denen ich mit meiner Arbeit nicht mehr Rechenfchaft geben kann über die ehrliche Verwerthung ihrer Beiträge. So ift mir aus dem Nachlaffe Guftav Friedrich Waagens alles, was auf Dürer Bezug hat, durch deffen Erben Alfred Woltmann zugleich mit der felbftlofen, unbedingten Auslieferung feines eigenen Materiales zur Verfügung geftellt worden; obwohl meift ältere Aufzeichnungen, dienten mir diefelben doch zur Orientierung und zu mannigfacher Belehrung. Desgleichen überliefs mir die Familie Alberts von Zahn deffen nachgelaffene Collectaneen über Dürer kurz vor der Schlufsredaction und Drucklegung diefes Buches; ich konnte daraus noch manchen Wink, manchen Nachweis und manche Beruhigung fchöpfen. Auch B. Hausmann in Hannover weilt nicht mehr unter den Lebenden. Seine koftbare Dürerfammlung war ftets zu meiner Verfügung; ja der hochbetagte Greis nahm keinen Anftand, auch wohl eine kleine Reife zu unternehmen, wenn es galt, einem entlegeneren Gegenftande meiner Nachforfchung beizukommen. Insbefondere aber hat Otto Mündler mit der nur ihm eigenen Herzlichkeit mich bei der Arbeit ermuthigt. Er verzichtete fchliefslich auf jede Verwerthung feiner langjährigen, wenn auch nur nebenbei verfolgten Forfchungen über Dürer zu meinen Gunften. Zu feiner letzten Sendung an mich, fchreibt er von Paris am 7. März 1870, kurz vor feinem plötzlichen Tode: »Mein verehrter und fehr werther junger Freund! . . . ich merke, dafs ich die erforderliche Mufse nicht finde, fo dafs ich mich entfchloffen habe, alle meine Materialien rückhaltlos in Ihre rüftigen Hände zu geben. Mögen Sie, was irgend davon Werth haben mag, ausnutzen und verwerthen! . . .« Doppelt fchmerzt es mich nun, dafs es mir nicht vergönnt ward, ihm zu zeigen, ob ich auch mit feinem Pfunde gewuchert habe. An ihn hatte ich bei der Arbeit mit Vorliebe gedacht, an den Trefflichen der zur Strafe für fein vorzeitiges Wiffen verdammt war, das Brod der Fremde zu effen; doppelt fauer, da er es aus dem Kunfthandel herausfchlagen mufste.

Dafür wird mir die Freude, zwei der feinfühligften Kunftkenner

in der Fremde an dieſer Stelle von ganzem Herzen zu begrüſsen. Es ſind meine hochverehrten Freunde Giovanni Morelli, Senator des Königreichs Italien, und William Mitchell in London. Es giebt wohl nur wenige Männer in deutſchen Landen, welche Dürers Kunſt ſo zu würdigen verſtehen wie ſie; daſs ich nur wünſchen kann, es möge ſie nach Durchleſung der folgenden Blätter die Unterweiſung nicht gereuen, die ſie mir in ihrer liebevollen Art haben zu Theil werden laſſen.

Beſondere Aufmerkſamkeit wurde auf die Illuſtration und die äuſsere Ausſtattung des Buches verwendet. Zur Reproduction wurden nur Unica, als Gemälde und Zeichnungen gewählt, die leichter zugänglichen Kupfer und Holzſchnitte aber ausgeſchloſſen, mit einer einzigen Ausnahme. Die Aufopferung, mit welcher ſich die mit mir verbundenen Künſtler um die Löſung unſerer Aufgabe bemühten, kann ich nicht genug anerkennen. Bei der Drucklegung hat mir mein jüngerer Freund und Fachgenoſſe, Eduard Chmelarz, erſprieſslichen Beiſtand geleiſtet. Endlich ſei auch meinem lieben Verleger gedankt für das Wohlwollen und die Geduld, welche zu entfalten ihm ſo viel Anlaſs geboten war. Unſer aller Lohn ſei das Gelingen!

Möge denn unſer Buch nach Inhalt und Ausſtattung des Gegenſtandes würdig ſein, dem es gewidmet iſt und der, wie jede ächte Gröſse, in unſerer Werthſchätzung ſtets höher ſteigt, je beſſer wir ihn erkennen. Hundert Jahre ſind es bald her, daſs Goethe über Dürer an Lavater ſchrieb: »Denn ich verehre täglich mehr die mit Silber und Gold nicht zu bezahlende Arbeit des Menſchen, der, wenn man ihn recht im innerſten erkennen lernt, an Wahrheit, Erhabenheit und ſelbſt an Grazie nur die erſten Italiener zu Seinesgleichen hat. Dieſes wollen wir nicht laut ſagen« — wir heute wollen es laut ſagen!

Wien am 9. October 1875.

Der Verfasser.

INHALTSANGABE.

XIV.

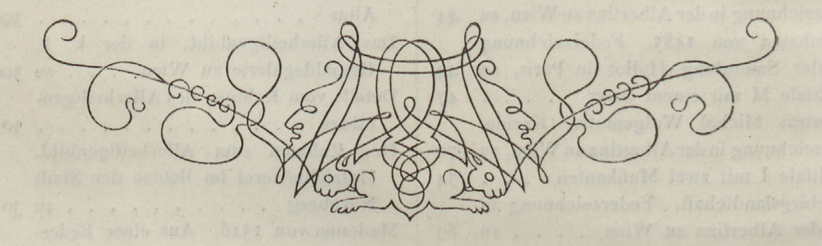
XV.

XVI.

XVII.

VERZEICHNISS DER ABBILDUNGEN.

Zur Titelverzierung dienten Randzeichnungen aus dem Gebetbuche Kaifer Maximilians auf der königl. Bibliothek zu München, daher auch die meiften Ornamente entlehnt find; zur Vignette des Verlegers das Motiv von Dürers Arion, Federzeichnung in der k. k. Ambrafer Sammlung zu Wien; fiehe Seite 220, wo auch in der Anmerkung »Arion« zu lefen ift. Zu Seite 412 ff. eine lithographierte Reifekarte.



I.

Die ersten deutschen Malerschulen und der Bilddruck.

»Denn gar leichtiglich verlieren ſich die künſte, aber ſchwerlich und durch lange zeit werden ſie wieder erfunden«.

Dürer.



Die Malerei iſt ihrem eigenſten Weſen nach eine moderne Kunſt. Erſt die neuere Zeit förderte die Fülle von Ideen, von techniſchen Mitteln und wiſſenſchaftlichen Kenntniſſen und endlich das Gemüthsbedürfniſs zu Tage, dem dieſe reichſte aller bildenden Künſte ihre völlige Entwickelung verdankt. Nur in ſofern als die Elemente der neueren Cultur in die früheren Zeitalter zurückreichen, finden ſich daſelbſt auch die Anfänge und Vorſtufen einer maleriſchen Darſtellung. Das Alterthum ſtand zu ſehr unter der Herrſchaft der plaſtiſchen Formen, um der höheren Entfaltung der antiken Malerei Raum zu geben; und der maſsgebende Einfluſs der claſſiſchen Plaſtik reicht noch weit in jene Vorhalle der Neuzeit hinein, die wir gemeiniglich das Mittelalter nennen. Die Eigenthümlichkeit dieſes Mittelalters iſt aber insbeſondere in den Werken ſeiner Baukunſt verkörpert. In der früheren romaniſchen Stilperiode bewegte ſich dieſelbe noch in groſsen, maſsvollen Formen, ohne den Ueberlieferungen des Alterthums ganz untreu zu werden. Der Sieg des Papſtthums über das Kaiſerthum jedoch brachte den kirchlichen Idealismus des Nordens ſo ſchrankenlos zur Geltung, daſs er losgelöſt von Natur und Maſs dem Drange eines erregten Gemüthslebens bis in's Unmögliche folgte. Es entwickelte ſich in Nordfrankreich die Gothik, welche nicht ſowohl der Ausdruck des bunten mittelalterlichen Volkslebens iſt, als vielmehr

der Wiederſchein einer beſtimmten, niemals wirklich durchgeführten hierarchiſchen Weltanſchauung. Hatte der romaniſche Stil noch der Sculptur und der Wandmalerei eine ſelbſtändigere Geltung geſtattet, ſo drückte die gothiſche Baukunſt die Schweſterkünſte zu bloſser Ornamentik herab.

Indeſſen hatte ſich auch der groſse Kreislauf vollzogen, in welchem Rom, zuerſt mit ſtaatlichen und ſodann mit kirchlichen Mitteln die Völker des Abendlandes zu einem gemeinſamen Bildungsgange vereinigt hatte. Die nach allen Richtungen ausgeſtreuten Keime hatten Wurzel geſchlagen. Bei fortſchreitender Gliederung des Ganzen in ſeine Theile begann ein mannigfaches, ſelbſtändiges Culturleben der Nationen, Landſchaften, Städte, Individuen. Indeſs nun die tectoniſchen Künſte noch dem älteren Zuge nach dem Allgemeinen folgten, warf ſich der Volksgeiſt in ſeiner Beſonderheit vorzüglich auf das Maleriſche und drängte weiter zur Befreiung des Wandgemäldes und der Miniatur von ihren gothiſchen Feſſeln. Als Tafelbild, Kupferſtich und Holzſchnitt löſte ſich die deutſche Malerei von der Baukunſt und dem, gleichen Geſetzen unterliegendem Schriftthume los und übernahm fortan die Führerſchaft auf dem Gebiete der neueren Kunſt.

In ihren Anfängen bewegte ſich die Malerei Deutſchlands, ſoweit wir dieſelbe — zumeiſt in Miniaturen — zurückverfolgen können, vornehmlich in den, noch aus dem Alterthume ſtammenden altchriſtlichen Formen. Die Figuren von derben Umriſſen ſind mehr oder minder unvollkommen gezeichnet; ſie verrathen zwar noch in Haltung und Gewandung die antike Ueberlieferung und deren vorwiegend plaſtiſchen Geſchmack, bleiben aber ohne wahren tieferen Ausdruck. Bei dieſer ſtationären Unvollkommenheit der maleriſchen Leiſtungen im Allgemeinen iſt anfangs auch der Unterſchied derſelben in den verſchiedenen Gegenden Deutſchlands nur ein geringer. Erſt ſeit der Mitte des XIV. Jahrhunderts macht ſich bei raſch fortſchreitender Technik auch in den Formen der nationalen Kunſt ein landſchaftlicher Gegenſatz geltend — es bilden ſich die erſten deutſchen Malerſchulen.

Innerhalb dieſer Schulen unterordnet ſich der Einzelne noch ein Jahrhundert lang völlig den gleichen Principien; ſein Schaffen geht auf in dem der Genoſſen und hebt ſich wohl nach dem höheren und geringeren Grade techniſcher Ausführung, nicht aber dem Charakter nach von der Menge ab. Erſt um ein Jahrhundert ſpäter ſchreitet die Sonderung der Eigenthümlichkeit noch weiter. Immer deutlicher unterſcheidet ſich das Individuum mit ſeiner beſtimmten Formenanſchauung, ſeiner beſonderen einheitlichen Gefühlsweiſe. In bewuſster Kraft erhebt ſich nun die Perſönlichkeit des einzelnen Künſtlers zur Aufnahme und

Ausprägung der Ideen und Gefühle, welche feine Zeit bewegen; und auf diefer Bildungsftufe erft wird die Erforfchung und Würdigung eines einzelnen Meifters möglich, erfpriefslich, nothwendig; denn fein Leben und Wirken gewinnt wieder eine allgemeinere Bedeutung, es wird zu einer Verkörperung des ganzen nationalen Wefens.

Diefer fubjectiven Auffaffung ftand die deutfche Malerei noch ziemlich ferne, als fie im Verlaufe des XIV. Jahrhunderts die Umarmung der Architectur abfchüttelte. Vielmehr führte die Malerei jener frühen Periode noch deutliche Spuren ihrer Herkunft mit fich, und man hat fie deshalb auch mit dem Namen der gothifchen bezeichnet, was nur infofern berechtigt ift, als eine dem abftracten gothifchen Formbegriffe im Allgemeinen verwandte Gefühlsweife ihr zu Grunde lag. Im Widerfpruche damit fteht aber einerfeits die Thatfache, dafs die Vervollkommenung des Gemäldes durch das Streben nach Naturwahrheit gleichen Schritt hält mit dem Verfalle der Gothik in den tectonifchen Künften — zwifchen den Bedingungen ihres wechfelfeitigen Gedeihens fomit ein ungerades Verhältnifs befteht; anderfeits das Auseinandergehen der einmal felbftändig gewordenen deutfchen Malerei nach mehreren wefentlich verfchiedenen Richtungen. Doch auch die Gegenfätze diefer älteften Schulen verdanken noch ihre Eigenthümlichkeit nicht fowohl dem bereits gekräftigten Volksthume, als vielmehr der Nachwirkung jener mächtigen Ideen, welche die Nation das ganze Mittelalter hindurch beherrfchten.

Die ideale Erhebung der mittelalterlichen Kirche fand einen vollendeten Ausdruck in der älteren Malerfchule von Köln. Die fchlanken Geftalten mit der zierlich gefchwungenen, gleichfam aufwärts ftrebenden Körperhaltung, den lang herabfallenden, dichten Falten der Gewandung, den weichen, ruhefeligen Gefichtsformen, dem fanften Blick, der mehr nach Innen als nach Aufsen gekehrt fcheint — getaucht in lichte, duftige Farben und umfloffen von ftrahlendem Goldgrund — das find keine Kinder diefer Welt, fie gehören einem befferen Jenfeits an, nach welchem ihre Erfcheinung die Sehnfucht erwecken foll und das durch ihre Verehrung zu gewinnen ift. Ohne gerade von dem heiteren Genuffe des Dafeins abzulenken, wollen fie daffelbe blofs in ftetem Bezuge auf das Himmlifche erhalten, und zwar auf dem einzigen Wege duldender Nacheiferung und mächtiger Fürfprache, das heifst: durch die Kirche. Diefer Charakter ift eigentlich in feinen Grundzügen der früheften Epoche der Tafelmalerei im ganzen damaligen Deutfchland gemeinfam, doch fanden fich nur am Mittelrhein die Bedingungen einer höheren, feineren Durchbildung fo glücklich zufammen. In dem reichen, heiligen Köln, dem deutfchen Rom, ward die Kunft gefchützt

von den geiftlichen Kurfürften, gefördert von einem opulenten Clerus und gehegt durch einen eben fo frommen, wie lebensfreudigen Bürgerftand. Nach den fchönften Blüthen, welche diefe Malerei gerade hier entfaltete, hat man fie richtig als die der kölnifchen Schule bezeichnet, wenn auch der Begriff uneigentlich auf ein viel gröfseres Gebiet ausgedehnt zu werden pflegt. Die Perfönlichkeiten der Künftler, wie die des geprieſenen Meifters Wilhelm, heben fich zwar nur fchwankend und unbeftimmt vom Grunde der Schule ab; und obwohl die Maler nachweislich bereits dem Laienftande angehörten, tragen ihre Werke doch einen vorwiegend geiftlichen Charakter zur Schau, eine ungezwungene Andacht, fchwärmerifche Befchaulichkeit und holdfelige Verklärung, wie fie feitdem von keiner Phantafie wieder erreicht wurde. In fofern nun ihre Darftellungen den Idealen der mittelalterlichen Kirche am nächften kommen, ftehen fie noch im Brennpunkte des hierarchifchen Einfluffes.

Den Grundzug frommer Hingebung verläugnet die Kölnifche Schule auch dann nicht, als in der erften Hälfte des XV. Jahrhunderts allmählich eine fchärfere Naturbeobachtung in ihr Platz griff. Hand in Hand mit diefer fchreitet die Vervollkommnung der Malertechnik vor, und je reicher ihre materiellen Mittel, defto weniger widerftehen die Künftler der Verfuchung, fie zu ihren idealeren Zwecken zu verwenden. Die Geftalten werden kürzer und völliger in den Formen, die Augen erhalten mehr Sehkraft, die männlichen Heiligen namentlich ftehen fefter auf den Füfsen und find gar zuweilen von allzu derber individueller Gefichtsbildung. Dabei waltet gleichwohl die andächtig gefchwungene Körperhaltung vor, namentlich in den Frauen mit den feinen Händen und den lieblich gerundeten Kinderköpfchen; aus ihnen fpricht noch der ganze Zauber paradiefifcher Unfchuld. Die Hauptfiguren erfcheinen noch immer als überirdifche Wefen, aber eine kältere Verftändigkeit glaubt fie bereits mit allem fchmücken zu müffen, was hienieden auf Erden Glanz und Anfehen verleiht. Sie tragen die bunte, für uns oft ganz abfonderliche Modetracht der höheren Stände ihrer Zeit, fie ftrahlen von Sammet und Seide, von Goldbrocat und Gefchmeide. In Ermangelung eines tieferen Ernftes und Gedankenausdruckes kommt ihnen dies Beiwerk fehr zu Statten, denn die Farbenpracht der Gewänder verleiht auch kleineren Verhältniffen jene Feierlichkeit, deren ein Andachtsbild nicht entrathen kann. Den Höhepunkt diefer jüngeren kölnifchen Schule bildet der Maler des Kölner Dombildes, Meifter Stephan Lochner. Seine Richtung führt aber zugleich die ftreng kirchliche, idealiftifche Kunft des Mittelalters an den äufserften Grenzpunkt, über den hinaus fie keiner Entwickelung

mehr fähig ift, ohne ihren unbeugfamen Principien völlig untreu zu werden.

Im Gegenfatze zu der kölnifchen Schule entfaltet die deutfche Malerei des XIV. Jahrhunderts eine andere Blüthe in der Schule von Prag. Wenn der Weften des Reiches, namentlich durch geiftlichen Befitz aufgesogen und zerfetzt, den Hebelpunkt des kirchlichen Einfluffes in Deutfchland bildete, wenn der Rhein zur »Pfaffengaffe« geworden war, fo bot der Often noch den jeweiligen Kaifern compacte Territorien als ergiebige Stützpunkte ihrer Macht und ihres Anfehens. Abgefehen von den kriegerifchen Marken, aus denen dereinft zwei deutfche Grofsmächte herauswachfen follten, galt dies insbefondere von Böhmen, und bald ward es Sprichwort im Reich, dafs die Kaiferkrone auf die böhmifche Königskrone gehöre. Als nun mit dem Luxemburger Karl IV. zuerft ein gelehrter und kunftfinniger Fürft beide auf feinem Haupte vereinigte und den Verfuch machte, Deutfchland einen feften Mittelpunkt, eine würdige Hauptftadt zu fchaffen, da ward auch der Malerei in Böhmen nicht blofs eine heimifche Stätte bereitet, es ward ihr zugleich ein, den ftaatlichen und örtlichen Bedingungen entfprechender Grundzug eingeprägt.

In keinem anderen Reichslande ftand der Clerus fo fehr in Abhängigkeit von dem Landesfürften, wie in dem Königreiche Böhmen, diefem Adoptivkinde des deutfchen Staates. Die zwiefache Bevölkerung deffelben zeichnete fich zwar gleichfalls durch einen mächtigen Zug perfönlicher Frömmigkeit aus, die religiöfen Gefühle wurden aber durch keine übermächtige Geiftlichkeit auf ein befferes Jenfeits abgelenkt, fie nahmen hier eine ernftere, mitunter düftere Richtung und fuchten nach Anwendung auf die Verhältniffe des wirklichen Lebens. Kaifer Karl führte zwar, feiner Weltftellung gemäfs, verfchiedenartige Einflüffe in die Malerei feines Hofes ein, wovon die Meifternamen Thomas von Modena und Nicolaus Wurmfer aus Strafsburg Zeugnifs geben — auch fcheint byzantinifcher Einflufs mit eingewirkt zu haben — dennoch bewahrt die böhmifche Schule den einheitlichen, localen Charakter, den man auf Dietrich von Prag und Meifter Kunze zurückführen will. Ihre Geftalten, meift wuchtig und zuweilen überlebensgrofs, zeigen Würde und Ernft; Köpfe und Hände find kräftig ausgebildet; breite, weiche Gewandmaffen fliefsen um die freier bewegten Glieder; die Färbung ift tief, in grauen Schatten abgetont und in den Gewändern gebrochen, fo dafs ihr materieller Reiz nicht fehr zur Geltung kommt. Die Augen find weit geöffnet und fchauen beftimmt, zuweilen faft finfter heraus; das Beiwerk ift naturwahr behandelt. Trotz des gemufterten Goldgrundes, aus dem fie heraustreten, fteht das Er-

habene ihrer Erfcheinung nicht fo fehr in einer inneren Beziehung auf eine höhere, als vielmehr auf die irdifche Welt, auf den Befchauer felbft, von dem fie nicht blofs Verehrung, fondern auch Unterwerfung und Gehorfam fordern. Mehr als in jeder anderen Malerfchule auf deutfchem Boden lag hier der Anfatz zu grofser, monumentaler Kunft. Gefchaffen und gehoben durch die Gunft Karls IV. erhielt diefe Schule von Prag unwillkürlich das Gepräge der anderen Vormacht des deutfchen Mittelalters — fie ift die Malerei des alten Kaiferthums.

Zwifchen diefen beiden Polen deutfcher Kunftentwickelung im Weften und Often liegt die Reichsftadt Nürnberg, die allein unter allen anderen, ähnliche Beftrebungen auf dem Gebiete der Malerei fchon im XIV. Jahrhunderte aufzuweifen hat. Wie in Köln und Prag find zwar auch hier die Elemente der erften Entwickelung dem heimathlichen Boden entwachfen. Die Formenverwandtfchaft der älteften Nürnberger Gemälde, wie des Altares der Jakobskirche, mit der kölnifchen Schule mag vielleicht nur auf die gemeinfame Grundlage altdeutfcher Malweife zurückzuführen fein. Doch führte der lebhafte Verkehr der aufblühenden, bauluftigen Handelsftadt nothwendig zu den mannigfachften Berührungspunkten mit der Fremde; es wird denn auch die unmittelbare künftlerifche Anregung vom Weften eben fo wenig ausgeblieben fein, wie vom Often. Nürnberg war ja die Lieblingsftadt Karls IV.; fie erfuhr durch die Luxemburgifchen Kaifer die kräftigfte Förderung ihres Auffchwunges, was auf rege Wechfelbeziehungen zu dem Prager Hofe fchliefsen läfst. Ja bereits 1310 wird »der Böhme Cunzel, Bruder Nicolaus des Malers« in dem Strafbuche der Stadt Nürnberg genannt, obwohl fich die Identität diefer Männer mit den gleichnamigen Meiftern der Prager Schule nicht nachweifen läfst [1]). Wie dem auch fei, jedenfalls deutet die grofse Verfchiedenheit der heute noch in Nürnberg erhaltenen älteften Denkmäler der Malerei auf entgegengefetzte fremde Einflüffe hin, und fo weit fich ein Gefammtcharakter der erften dortigen Schule aufftellen läfst, liegen deren Eigenthümlichkeiten zwifchen dem Wefen der Kölnifchen und der Prager Schule mitten inne. Die Geftalten zeigen weiche aber gedrungene Formen und ftarke Modellierung, die Köpfe kindlichen Ausdruck bei weit geöffneten, meift braunen Augen. Die Zeichnung ift beftimmt, die Farben kräftig ausgefprochen, aber tief und fo wie das Fleifch in grauen Schatten abgetont; der Goldgrund ift gemuftert. Weniger noch als in Köln oder Prag laffen fich hier einzelne Meifter beim Namen nennen.

1) v. Murr, Journal zur Kunftgefchichte XV, 25: »Cunzel bohemus frater Nicolai pictoris sententiauit se a civitate perpetuo sub pena suspendii«.

Die Zwischenstellung dieser dritten deutschen Malerschule des XIV. Jahrhunderts würde allerdings schon aus der mittleren Lage Nürnbergs zu erklären sein. Zu der bereits angedeuteten Verschiedenartigkeit ihrer Werke kommt aber noch der Umstand, dass die bedeutendsten derselben durch urkundliche Zeugnisse in eine weit jüngere Zeit herabgerückt werden, als man ihnen der stilistischen Erscheinung nach zuzumuthen geneigt war. Diese urkundlichen Zeugnisse lassen nicht daran zweifeln, dass ein Hauptwerk, wie die berühmte Imhoff'sche Altartafel auf der Empore der Lorenzerkirche, wie auch die Madonna derselben Familie daselbst, erst gegen das zweite Viertel des XV. Jahrhunderts entstanden ist [1]). Vergleicht man nun das Votivbild, die Krönung Mariæ durch Christus [2]) etwa mit demselben Gegenstande auf dem Pirna'er Antependium [3]) und im Gebetbuche der Aebtissin Kunigunde [4]), die beide aus der böhmischen Schule des XIV. Jahrhunderts stammen, so ergiebt sich wohl mehr als eine bloss typische, archäologische Verwandtschaft, zumal sich dieselbe auch auf die Farbengebung erstreckt.

Angesichts ihres jüngeren Ursprunges erscheint es freilich nicht länger auffällig, dass jene Hauptwerke der alten Nürnberger Schule »mehr Kenntniss und mehr Beachtung des menschlichen Körpers aufweisen, als die der altkölnischen und böhmischen«. Maler aber, die sich noch nach mehreren Jahrzehnten ganz frei in den älteren Stilformen bewegen, können nicht wohl anders, als abhängig von jenen Schulen gedacht werden. Der Entwickelungsgang, der hier anknüpft, entspricht ganz folgerichtig den Geschicken des deutschen Volkes; er folgt dem Wechsel des Schwerpunktes im Leben der Nation, als die Kaisermacht allmählich sich verflüchtigte, die Herrschaft der Kirche unterwühlt zu werden begann und das Bürgerthum sich dafür mehr und mehr zu selbständiger Bedeutung erhob. Die Schulen von Köln und Prag vertraten die höchste Ausbildung, deren die mittelalterlich idealistische Richtung in der Malerei fähig war. Nun das Volk mehr und mehr

---

1) Genauer 1418—1430. Der Stifter Konrad Imhoff II. († 1449) erscheint nämlich auf den Flügeln des Votivbildes bloss mit drei Frauen und zwar an der Seite der Elisabeth Schäflin (verm. 1418, † 1430). Im Jahre 1431 vermählt sich Konrad das vierte mal, mit Clara Volkamerin † 1439, die nicht mehr auf dem Bilde erscheint. Dasselbe muss demnach zwischen der dritten und der vierten Verheirathung des Stifters gemalt worden sein. Archivalische Mittheilungen von Freih. G. v. Imhof. Vergl. Stammbaum der Imhoff beim Wächter der Rochus-Kapelle in Nürnberg.

2) Abgebildet: Sammler für Kunst und Malerei. Heft 1, S. 82. Otte: Kunstarchäologie III. Auflage S. 198. v. Retberg: Nürnbergs Kunstleben S. 49. Waagen: Handbuch I. S. 63.

3) Veröffentlicht von Jak. Falke: Zeitschrift für bild. Kunst IV. S. 280.

4) Abgebildet: Mittheilungen der k. k. Centralcommission in Wien V. S. 82.

fein Augenmerk irdifchen Dingen zuwandte, mufste jede weitere Vervollkommnung nothwendig zur genaueren Beobachtung der Naturgegenftände und zum Ueberwiegen der widerftrebenden realiftifchen Behandlung führen. Die Anfänge davon machten fich bereits, wie an der Schule Meifter Stephans zu erfehen, in den äufseren Zuthaten und in den Gewändern geltend. Bevor aber noch das Streben nach Wahrfcheinlichkeit das Wefen der kölnifchen Malerfchule zerfetzen und verflachen konnte, erliegt diefelbe dem überwältigenden Einfluffe der realiftifchen, mit dem Strome der Zeit gehenden Stilweife der Gebrüder van Eyck und ihrer Schüler. Die Prager Schule dagegen verliert ihr Wachsthum, fobald die Sonne der kaiferlichen Gunft fie nicht mehr bescheint. Sie lebt zwar noch in der Miniatur eine Zeit lang fort. Ohne aber die Grofsartigkeit ihrer Formenanfchauung hierin fefthalten zu können, verfällt fie in das Darstellen unbedeutender Wirklichkeiten, in die Wiedergabe von Vorgängen aus dem Alltagsleben[1]). Endlich machen die Stürme der huffitifchen Bewegung jede ruhige Weiterbildung auch äufserlich unmöglich.

Ein ganz anderes Schickfal harrt der Malerfchule von Nürnberg. Sicherer als in der Stadt der Priefter und in der Königftadt wurzelt hier die Kunft in dem Bewufstfein eines gefunden, kraftvollen, auf fich felbft geftellten Bürgerthums. Indefs der Adel deutfcher Nation in Rohheit und Unbildung verfank, aus der fich der Bauernftand noch niemals erhoben hatte, waren die Reichsftädte zu geordneten, rührigen und reichen Gemeinwefen emporgewachfen, bereit die Erbfchaft des Mittelalters anzutreten. Nur von den Städten konnte fortan der Anlauf zu weiterer Culturentwickelung ausgehen. Seit dem Interregnum hatten diefelben immer gröfsere Unabhängigkeit erlangt. Selbftgefatzte Rechte wachten über die Ordnung und Arbeit im Innern. Die Freiheit nach aufsen, der Schutz des Handels ward durch Bündniffe der Städte unter einander gefichert, nachdem das Reich diefe Sicherheit nicht mehr gewähren konnte. Ausgedehnte Handelsbeziehungen erweiterten zugleich den Gefichtskreis des Bürgers und fchafften ihm jenen Reichthum, der die nothwendige Grundlage höherer Bildung ift. Während in Italien das ganze Volk fich den neuen Zeitideen zuwandte — Fürftenthümer wie Republiken und allen voran Rom und feine grofsen Päpfte — während in Frankreich das ftarke Königthum ihre Leitung übernahm, beruhte ihre Pflege in Deutfchland und in den, damals noch politifch wie national mit ihm verbundenen Niederlanden fortan allein auf dem Bürgerthume. Es war aber auch ein

1) Zeugnifs davon giebt die deutfche Bibel König Wenzels auf der kaiferlichen Hofbibliothek in Wien. Vergl. Waagen Kunftdenkmäler in Wien, II, 28.

ſtolzes Bürgerthum, wie es ſobald kein Volk der Welt aufzuweiſen hat! Indeſſen der deutſche Staat zu zerbröckeln drohte, hielten die Reichsſtädte das Geſammtbewuſstſein der Nation aufrecht und wahrten ihre idealen Güter. Ihre Verbindung untereinander erſetzte gewiſſermaſsen den mangelhaften Staatsorganismus und verſchaffte dem deutſchen Namen auch noch über die Reichsgrenzen hinaus die gebührende Achtung. Insbeſondere war es die Hanſa, welche in der Zeit ihrer Blüthe, vom XIII. bis XV. Jahrhundert, eine gebietende Weltſtellung im Norden Europas einnahm vom Stahlhof in London bis zum St. Petershof in Groſsnowgorod. Vor ihrem Haupte, dem Bürgermeiſter von Lübeck, beugten ſich die Könige von Dänemark, Schweden und England.

Die wichtigſte Faktorei der Hanſa aber war die zu Brügge in Flandern. Brügge war der groſse Stapelplatz, wo alle Erzeugniſſe von Nord und Süd auf den Markt kamen, hier war die eigentliche hohe Schule für den Weltverkehr; ſelbſt das Wort »Hanſa« iſt flämiſch und bedeutet eine Abgabe, eine Steuer. Das reiche Flandern ging denn auch in der Kunſtübung voran; Brügge ward die Wiege der modernen Malerei. An der Maſſenproduction von Miniaturen für illuſtrierte Bücher, die ein begehrter Luxus-Artikel waren, hatte die Malerei hier Gelegenheit gehabt ſich heranzubilden, die Grenzen ihrer techniſchen Mittel zu erſchöpfen. Sie erhob ſich zu Anfang des XV. Jahrhunderts unter den Händen Huberts van Eyck zu einer Naturwahrheit, wie ſie die Welt bis dahin nicht geſehen hatte. Der Genius des flandriſchen Meiſters überholte eines Zuges die Leiſtungen der Maler von Prag, Nürnberg und Köln im XIV. Jahrhunderte, die noch mehr in ſchulmäſsiger Gemeinſamkeit geſchaffen waren. Der Eindruck der van Eyck'ſchen Kunſtweiſe war denn auch ein überwältigender allerwärts. Raſch drang ſie rheinaufwärts gegen Oberdeutſchland vor, überall befruchtend und neue Knotenpunkte bildend in Köln, Colmar, Augsburg, Ulm und Nürnberg. Bei aller Eigenart der einzelnen Schulen erhält die ganze deutſche Kunſt des XV. Jahrhunderts durch den Einfluſs der flandriſchen Malerei wieder ein einheitliches Gepräge.

Auf zwei Dingen beruht vorzüglich die Bedeutung der van Eyck'ſchen Neuerung; auf der Einführung der Landſchaft in das Gemälde und auf der Durchbildung der Individualität in Form und Ausdruck des menſchlichen Antlitzes. Dem gegenüber bleibt die genauere Behandlung des ſonſtigen Beiwerks und der modiſchen Gewandung untergeordnet, weil ſie nicht durch ein beſſeres Verſtändniſs der Anatomie, eine Würdigung des ganzen menſchlichen Körpers unterſtützt wird. Daher bleibt auch die Compoſition vorerſt faſt ganz auſser

Acht; ſie ſteht noch auf der Stufe der alten, ſchlicht verſtändigen Anordnung. Des Künſtlers Augenmerk wird mehr durch Einzelheiten in Anſpruch genommen; ſeine Darſtellung iſt lediglich noch eine epiſche. Dramatiſch wird ſie erſt in der Elſäſſer Schule von Colmar, in einem ſo groſsen Meiſter wie Martin Schongauer. Wir wiſſen wie die antike Kunſt, die griechiſche Bildnerei bei ihrem Erwachen zunächſt den nackten Körper durchbildet und frei bewegt, während der Geſichtsausdruck noch ſtarr und ſammt ſeinem ſtereotypen Lächeln unbeholfen bleibt. Im geraden Gegenſatze hiezu ſtehen die Anfänge der modernen Kunſt. Die Malerei beginnt mit der Durcharbeitung des menſchlichen Kopfes, ſie vertieft ſich nicht bloſs in die individuellen Formen, ſondern auch in den Seelenausdruck des Antlitzes. Nur allmählich ſchreitet ſie zur freieren Bewegung des bekleideten Körpers, zur beſſeren Bildung von Händen und Füſsen vor, und ſpät erſt gelingt ihr eine Bewältigung nackter Körperformen. Faſt ein ganzes Jahrhundert vergeht über dieſer Entwickelung. Doch hat Vasari Unrecht, wenn er berichtet, daſs Jan Mabuse unter den Flamändern, was bei ihm gleichbedeutend mit Deutſchen iſt, der erſte geweſen ſei, der Darſtellungen von nackten Körpern ausgeführt hätte. Wir werden ſehen, daſs, abgeſehen von Jan van Eyck, ſchon viel früher und vor Ausgang des XV. Jahrhunderts die Nürnberger Meiſter ſich mit Erfolg an die Darſtellung des Nackten in bewegten Figuren gewagt haben; und ſie thaten dies ſelbſtändig und nicht wie Mabuse in directer Anlehnung an italieniſche Muſter. Genug, die moderne Kunſt erwächſt nicht auf freiem Plane, ſondern aus den Trümmern des Mittelalters; ſie wird nicht wie die Antike von unten aufgebaut, ſondern ſo zu ſagen von oben ausgegrübelt.

Das Mittelalter hatte das menſchliche Gefühlsleben unendlich vertieft. Durch den vertrauten Verkehr mit abſtracten Vorſtellungen, durch die Hingabe an Phantaſiegebilde, durch die Uebung in aller Art von Gemüthsanſpannung war der Geiſt einer gewiſſen Selbſtbethätigung gewöhnt. Dieſe innere Welt, der man den Vorzug vor der äuſseren gab, ſuchte man dann an Geſtalten, die man adeln wollte, auf jede Weiſe zum Ausdruck zu bringen. Daher anfangs die gewundenen Geſtalten, die aus ſich herausſtreben, daher ihre weitgeöffneten Augen, die wie in Fieberhitze uns anſchauen. Von dieſen Augen bis zur Belebung des ganzen Geſichtes war nur ein, allerdings ein ſchwerer Schritt. Die van Eyck haben den Schritt gethan. Sie enthüllten zuerſt die Seele des Menſchen in ſeinem Antlitz und fanden ihr Spiegelbild in der freien Natur. Damit waren alſo die beiden Angelpunkte, die Schlüſſel moderner Kunſtempfindung gegeben. Von

der Landſchaft bedarf dieſs keiner Begründung. Dürer und Altdorfer thaten in ihrer Erfaſſung den zweiten Schritt vorwärts. Die Holländer des XVII. Jahrhunderts brachten die Landſchaftsmalerei zu ihrer höchſten Vollendung; ſie iſt durch und durch ein modernes Product und bleibt uns fortwährend ein äſthetiſches Bedürfniſs. Das andere Schwergewicht unſerer Kunſtempfindung liegt immer noch auf dem Geſichtsausdruck. So Groſses auch die moderne Kunſt in der Körperdarſtellung geleiſtet hat, zu einer gleichwerthigen Durchbildung der menſchlichen Geſtalt im Sinne der Antike brachte ſie es nur in einzelnen Spitzen und Ausnahmen; dieſen Ausnahmen aber ſteht die Menge und die Folgezeit immer wieder verſtändniſslos gegenüber. Die Wenigſten von uns haben ja von dem Ebenmaſse der menſchlichen Gliedmaſsen, von der Ausdrucksfähigkeit ihrer Bewegung, von der phyſiognomiſchen Bedeutung des ganzen Körpers eine klare Vorſtellung. Wie könnte es da dem Künſtler gelingen, ſich in der unverſtandenen Sprache uns mitzutheilen? Es iſt dies für die Kunſt ein groſser Nachtheil, für unſere Bildung ein empfindlicher Mangel. Wir können es aber nicht verläugnen, wir müſſen es eingeſtehen, daſs wir den Maſsſtab unſerer Bewunderung immer noch zu einſeitig in den Köpfen eines Bildwerkes ſuchen.

Was nun Brügge für die Niederlande, das iſt für Oberdeutſchland Nürnberg; es entwickelte ſo recht die Malerei des deutſchen Bürgerthums. Weit entfernt vor dem Hauche der neuen Zeit dahinzuſchwinden, nahm ſeine herbe aber kräftige Malerſchule alle Strömungen derſelben in ſich auf, nur um ſie der eigenen Richtung dienſtbar zu machen. Wie ſie Anfangs gegenüber den Muſtern der Kölniſchen und Prager Schule ihre Selbſtändigkeit behauptet hatte, bewahrte ſie auch vor den zahlreichen Einflüſſen, die ihr vom Rheine, aus Brügge und Gent und ſpäter aus Oberitalien und ſelbſt von der Antike reichlich zugeführt wurden, ihre Urſprünglichkeit. So empfänglich ſie für das Fremde iſt, verſinkt ſie niemals in leere Nachahmung, ſie ſchöpft vielmehr ihre Kraft aus dem Anſchluſſe an die Natur und an alles, was das damals ſo reiche Leben der Nation bewegte. Ohne ſtreng kirchlich zu ſein, bleibt ſie tief religiös, ohne auf Wahrheit zu verzichten, bleibt ſie erhaben und gemüthswarm. Zu der rein formalen Schönheit nach modernſten Begriffen vermochte ſie zwar nicht oder doch nur bedingungsweiſe zu gelangen, denn ihr Ziel war weiter geſteckt. Der deutſche Genius genügt ſich nicht in dem Reize der äuſseren Formen, wenn er ſie nicht mit dem Ausdrucke des tiefſten Inneren in Einklang bringen kann. In dieſem Ringen mit einem bedeutungsvollen Inhalte liegt der Idealismus der deutſchen Malerei.

Er äufsert fich in der van Eyck'fchen und Kölnifchen Schule, felbft bei Martin Schongauer noch durch einen gewiffen Zug leidender Ergebung, während er bei Dürer und Holbein zu gedanklicher Selbftändigkeit, zu rein menfchlicher Geltung und Bedeutfamkeit gefeftigt erfcheint.

Getragen ward die ganze neue Richtung durch eine neue Zeichentechnik, welche fich an der Nothlage der deutfchen Malerei ausgebildet hatte; eine Technik, welche nicht blofs die Umriffe, fondern auch die Körperlichkeit mittels blofser Linien darzuftellen fuchte. Während die alten Florentiner und noch Lionardo und Mantegna die Schatten mittels kurzer, fchräger Parallelftriche abtonten, modelten die Deutfchen die Form mittels mannigfach gefchwellter Linien und Strichlagen. Zur Erfindung diefer Art Zeichenkunft, welche die Italiener alsbald hinübernahmen, war die deutfche Malerei durch den geringen Spielraum gedrängt, welcher den Wandgemälden und verhältnifsmäfsig felbft dem Tafelbilde gegönnt war. Die gröfsten Meifter wandten fich daher mit Vorliebe dem Kupferftiche und Holzfchnitte zu, und fo kömmt es, dafs wir gerade in den Denkmälern diefer, damals noch nicht blofs reproducierenden Techniken unfere monumentale Kunft zu fuchen haben[1]). Das lineare Zeichnen führte zu deutlicher und beftimmter Erfaffung der Formen. Das Aufgeben des Farbenreizes beraubte die Malerei ihrer mehr mufikalifchen Hilfsmittel zur Wirkung auf die allgemeine Gemüthsftimmung. Erfatz dafür bot ihr die Einführung geklärter, bereits durchempfundener Ideen in die Compofition. Die Malerei erhob fich dadurch in den Rang der Poefie; fie lieh nicht blofs den Stimmungen, fondern zugleich auch den Gedanken der Zeit beredten Ausdruck.

In dem Mafse als der geiftige Inhalt des Mittelalters fich verflüchtigt hatte, waren Kunft und Literatur gleicherweife in die bürgerlichen und bäuerlichen Schichten des Volkes herabgeftiegen. Wie die ftreng kirchlichen Bauformen hatte fich auch das nationale Epos ausgelebt, das feinen Stoff aus nebelhafter Ferne entlehnte und in der Form abenteuerlicher Erzählung nur das gläubige Ohr befriedigen konnte. Das deutfche Volk ward der endlofen Vorfpiegelung einer befferen Zukunft und Vergangenheit gleich müde und kehrte in der verhältnifsmäfsigen Ruhe und Abgefchloffenheit des XIV. und XV. Jahrhunderts zu fich felbft und zur Gegenwart zurück. Der Sinn des Auges begehrte nun fein Recht; man fah fich um im eigenen Haufe, in Staat

---

1) Vergl. A. Springer, der altdeutfche Holzfchnitt und Kupferftich in: Bilder aus der neueren Kunftgefchichte, 171—206. u. A. v. Zahn, Dürers Kunftlehre, 36.

und Kirche in Tracht und Sitte. Das Subject begann ſein eigenes Object zu werden, und ganz bezeichnend wählte man daher für populäre Bücher den Titel eines Spiegels, als Sachſenſpiegel, Gnadenſpiegel, Eulenſpiegel. Und wie die Literatur ſelbſt immer mehr in Bezug auf ein ſchauluſtiges Volk trat, ſtatt, wie früher, auf eine hörluſtige Geſellſchaft, ſo muſste ſie auch einer von der Kirche ganz unabhängigen maleriſchen Thätigkeit Vorſchub leiſten. Man freute ſich Häuſer, Geräthe und Bücher mit bildlichen Darſtellungen zu ſchmücken, welche noch über die dem Schriftthume zugänglichen Kreiſe hinauswirkten. Schon im XIII Jahrhundert ſagte Thomaſin von Zerklere, die Bilder ſeien für den Bauer, der die Schrift nicht verſteht, und im Narrenſchiffe heiſst es: wäre auch jemand, der die Schrift verachte oder ſie nicht leſen könnte, der ſähe wohl im Malen ſein Weſen und finde darin wer er iſt, wem er gleiche und was ihm gebricht[1]).

Je mehr ſich nun die Literatur in den Bürger- und Bauernſtand herabzog, deſto mehr ward das Bild die Hauptſache in den Büchern. Dazu geſellte ſich in dem vielgetheilten, jeder Centraliſation entbehrenden Volke ein lebhafter Drang nach Mittheilung, der bald zu einem unbezwinglichen publiciſtiſchen Triebe anwuchs. Dies führte zur Erfindung der Formſchneidekunſt, und ihr raſches Fortſchreiten im XV. Jahrhundert ward ſo aus dem innerſten Bedürfniſſe der Nation gefördert. In der Ars moriendi, den Armenbibeln, dem Speculum humanae salvationis u. a. ſchrumpft den Figuren zu gefallen, der Text völlig zuſammen; und nur wie in Ermangelung beſſerer Mittel, die Geſtalten zu beleben, werden ihnen Spruchbänder an den Mund geheſtet. Aus dieſen Blockbüchern erſt entwickelte ſich der eigentliche Buchdruck mit beweglichen Lettern und es ward ſomit der Literatur auf dem Umwege der populären bildlichen Darſtellung das wichtigſte Hilfsmittel ihrer Wirkſamkeit zugeführt. Nach ihrer äuſserlichen Loslöſung von einander nahmen Bild und Schrift ihre ungehinderte Entwickelung im Drucke. Dem Formſchnitte iſt zwar ein gefährlicher Nebenbuhler im Kupferſtiche erwachſen, deſſen Druckfähigkeit zuerſt gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts in den Rheingegenden erprobt worden war, und der eine ungleich feinere Ausführung des Gegenſtandes geſtattete. Doch weit entfernt daneben zu verkümmern, erfuhr der Holzſchnitt vielmehr durch die reichere Kupferſtechkunſt eine wohlthätige Beſchränkung auf ſeine natürlichen Mittel; und innerhalb

1) Gervinus, Geſchichte der Nationalliteratur II. Vergl. Geiler von Kaiſersberg, Speculum fatuorum bei Zarncke, Brants Narrenſchiff 251b: »Ecce enim lingua nostra vernacula theutonica . . . conscriptum est, depictum quoque imaginibus pro his qui literas legere non noverunt.«

derfelben gedieh er zu feiner claffifchen Vollendung in derfelben Zeit und unter denfelben Händen, die auch der Kupferplatte eine bis dahin unerhörte und für lange unübertroffene Leiftungsfähigkeit abgewannen.

Beide Kunftzweige nehmen in der Entwickelung der deutfchen Malerei eine eigenthümlich hervorragende Stellung ein, und die Gefchichte derfelben kann in folange nicht richtig verftanden werden, als auf Formfchnitt und Kupferftich nicht die gebührende Betonung gelegt wird; denn die Lage der Dinge in Deutfchland brachte es mit fich, dafs gerade im entfcheidenden Augenblicke diefe zwei zeichnenden Künfte in den Vordergrund traten. Die Malerei im engeren Sinne fand eben dieffeits der Alpen ganz andere Bedingungen vor als in Italien. Die Flächenfcheu der gothifchen Baukunft, die befchränkten Räume und die Gefchloffenheit der Profanbauten verdrängten das Wandgemälde von der inneren, die Ungunft der Witterung von der äufseren Mauerfläche. Die farbentödtende Pracht der bunten Glasfcheiben liefs nicht einmal das Tafelbild zu voller Geltung gelangen. Dabei geftattete der ftrengere kirchliche Geift des Nordens der religiöfen Malerei kein fo freies Spiel der Phantafie wie im Süden. Die Gemälde, meift nur Denkmäler perfönlicher Frömmigkeit, follten ftets diefelben heiligen Typen wiedergeben, die wohlbekannten Gruppen, die dem Befchauer noch durch die Hereinziehung nicht mithandelnder, fondern blofs ftill anbetender Stifter zum Bilde im Bilde entrückt wurden. Zwar löfte fich aus dem Votivgemälde das felbftändige Portrait los, an gröfseren Aufgaben aber gebrach es der deutfchen Malerei des XV. Jahrhunderts durchweg. Ihre Pflege ftand nicht bei den höheren fürftlichen Gewalten, noch auch waren Fragen der Kunft Angelegenheiten des öffentlichen Lebens. Dafür lag ein tiefes äfthetifches Bedürfnifs im Gewiffen der Einzelnen, zumal in den bürgerlichen und bäuerlichen Schichten der Nation; das Volk war der Mäcen der deutfchen Malerei, den es zu befriedigen galt.

Die Thätigkeit für das Allgemeine trug wefentlich dazu bei, den Handwerker zum Künftler zu erheben. Der Appell an die Öffentlichkeit befreite ihn vom Drucke des Beftellers. Der Maler durfte in Entwürfen für den Kupferftich und Formfchnitt feinen eigenen Eingebungen folgen, auf deren Verftändnifs er im gleich geftimmten Volke rechnen konnte. Dafs er in der Regel zugleich Drucker und Verleger der eigenen Arbeiten war, mufste auch feine materielle Exiftenz günftiger geftalten. Zur Sicherung des felbftgefchaffenen Eigenthums fetzte er ein Zeichen oder Monogramm auf das Werk und ein wohlgeordnetes Staatswefen, wie das von Nürnberg, überwachte forgfältig die Unverletzlichkeit diefes Befitzthums. Einen anderen

Sinn, als den der Firma, des befugten Verkaufrechtes hatte das Monogramm anfänglich nicht. Erſt das Erwachen der modernen Perſönlichkeit, die bewuſste Ruhmbegier der Renaiſſance unterſchob dem Zeichen zugleich den geiſtigen Eigenthumsbegriff. Darum warfen denn auch die deutſchen Meiſter ihre ganze Kraft auf die Ausbeutung der Metallplatte und des Holzſtockes, die eine endloſe Verbreitung ihrer Werke zulieſsen. War es ihnen verſagt ſich in groſsen Flächen zu ergehen, ſo griffen ſie in alle Weiten, ſtatt des Raumes wirkten die Maſſen! Die graphiſchen Künſte zogen in Deutſchland keineswegs im Gefolge der eigentlichen Malerei einher, ſie ſtanden ebenbürtig ihr zur Seite, ſie traten ſtellvertretend für dieſelbe ein. Das Wandgemälde ward durch den Holzſchnitt erſetzt, die Tafelmalerei durch den Kupferſtich ergänzt. Ja in Ermangelung centraliſierter Culturgebiete verlieh gerade die publiciſtiſche Seite den zeichnenden Künſten im Zeitalter der aufblühenden Buchdruckerkunſt eine gewiſſe monumentale Bedeutung; ſie gehen damals in der Wandelung des Geſchmackes den übrigen Künſten eher voran, ſtatt ihnen zu folgen; ſie ſtanden noch in keiner Abhängigkeit oder Unterordnung zu denſelben. Es konnte ſomit eine ſo tüchtige Kunſtſchule, wie die des Meiſters E. S. von 1466, ohne bisher nachweisbare Uebung der Malertechnik fortſchreiten und der aus ihr hervorgehende erſte bedeutende Maler Oberdeutſchlands, Martin Schongauer zu Colmar, erſcheint faſt nur als Kupferſtecher thätig.

Unabhängig von den Gewalten in Kirche und Staat und im Einklange mit dem vorwärts treibenden, aus den alten Feſſeln ſich losringenden Volksgeiſte haben alſo Holzſchnitt und Kupferſtich in Deutſchland ihre erſte Blüthe entfaltet. In ihnen gewannen die Beſtrebungen der neuen Zeit zuerſt Ausdruck und Geſtalt; und wo ſich dieſelben im Volke am kräftigſten regten, in Franken, in Nürnberg, da muſsten auch die populären zeichnenden Künſte ihren höchſten Aufſchwung nehmen. Nur die Erwägung dieſer Verhältniſſe kann uns zur richtigen Würdigung unſeres Gegenſtandes führen; denn dürften wir von der vorherrſchenden Stellung des Kupferſtiches und Holzſchnittes in der deutſchen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts abſehen, wir fänden keinen Schlüſſel, die wahre Bedeutung Nürnbergs und die Stellung Dürers in der Kunſtgeſchichte zu erklären.

II.

Nürnberg.

»aws sonder lieb und neigung, so ich zu diser erbern stat als meinem vaterland getragen«.

Dürer.



Der Ort, an welchem Nürnberg entstanden ist, war weder durch eine besonders günstige Lage, noch durch die Spur einer älteren Ansiedelung ausgezeichnet, wie dies etwa bei einer Reihe von Städten im Süden und Westen Deutschlands der Fall ist. Die Ufer der Pegnitz waren culturliches Neuland, als die fränkischen Kaiser auf einer Felsenhöhe daselbst die Reichsburg begründeten. Ihr Name wird im Jahre 1050 zuerst genannt und zwar von Heinrich III., dem mächtigsten römisch-deutschen Kaiser. Die Errichtung eines Marktes, die Wunder der hier ruhenden Gebeine des heil. Sebaldus, der wiederholte Aufenthalt der Könige daselbst und deren Gunstbezeugungen lockten stets neue Bewohner heran, die sich zwischen der Burg und dem Flusse ansiedelten. Und so entstand unter der Herrschaft des Staufischen Hauses neben der Königsburg, welche Konrad III. und Friedrich der Rothbart öfter bewohnten, eine neue Stadt. Sie war nur auf die rastlose Thätigkeit ihrer Bürger angewiesen, denn schon Kaiser Friedrich II. sagt in seinem grossen Freiheitsbriefe vom Jahre 1219: In Anbetracht, dass sie weder Weinberge noch Schifffahrt besitze und auf einem sehr harten Boden gelegen sei, wollte er seiner geliebten Stadt nicht nur ihre hergebrachten Rechte bestätigen, sondern dieselben auch noch vermehren.

Die unfruchtbare sandige Umgegend der Stadt war aber kein Hinderniss, vielmehr ein Sporn für die Entfaltung ihrer Kräfte. Die Wohlthaten der Freiheit und Rechtssicherheit, mit denen Nürnberg in den Zeiten der alten Kaiserherrlichkeit ausgestattet ward, brachten

hundertfältige Frucht in der Geſchichte der neuen Reichsſtadt. Auf Grund derſelben, unter ihrem eigenen königlichen Schultheiſs machte ſich die Bürgerſchaft von der Gewalt der Nürnberger Burggrafen unabhängig. Schon im XIII. Jahrhunderte war die Reichsburg »auf der Veſten« ihrer eigenen Obhut übergeben worden, und allmählich erwarb die Stadt alle Hoheitsrechte, welche in ihrem Bereiche und in ihrer nächſten Umgebung an Andere verliehen waren, theils durch Kauf, theils durch kaiſerliche Verleihung, ſo daſs ſie ſich ſchlieſslich in der Mitte des XV. Jahrhunderts voller Selbſtherrlichkeit erfreute. Dafür ſtand Nürnberg aber auch ſtets in unverbrüchlicher Treue zu Kaiſer und Reich.

Nach der Gemeindeverfaſſung, wie ſich dieſelbe im Laufe des XIV. Jahrhunderts endgiltig ausgebildet hatte, lag das Regiment der Stadt dauernd in den Händen des Patriziates, der »erbaren« Geſchlechter, deren Kern höchſt wahrſcheinlich von den Rittern der Burggrafen abſtammte. Zwar hatten auch in Nürnberg die Zünfte die Verwirrung nach dem Tode Ludwigs des Baiern zu einer vorübergehenden Umwälzung benützt; doch der neue König Karl IV. führte alsbald den alten Rath wieder zurück und beſtrafte die Häupter des Aufruhrs[1]). Ein ſprechendes Zeugniſs von der klugen Mäſsigung der herrſchenden Klaſſe iſt es aber, wenn gleichwohl gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts Handwerker nicht bloſs im engeren Rathe, ſondern vereinzelt auch an der Seite der höchſten Würdenträger der »Loſunger« erſcheinen. Ihre Betheiligung an der Regierung ſank freilich bald zu einer bloſsen Ehrenſtellung herab, indeſs die oligarchiſche Verfaſſung nur um ſo feſter gefugt und gegen jeden Eingriff von Nichtberechtigten abgeſchloſſen wurde.

An der Spitze der Republik ſtanden nämlich der erſte und der zweite Loſunger, welche die Aufſicht über die Schatzkammer und die Finanzverwaltung führten und zuſammen mit dem Kriegshauptmanne der Stadt auch die drei Obriſthauptleute genannt wurden. Sie waren gewählt aus den ſieben »Elteren Herrn« und dieſe wieder aus den dreizehn Alten Bürgermeiſtern, die mit den dreizehn Jüngeren gemeinſam die Geſchäfte führten, ſo daſs abwechſelnd alle vier Wochen je einer von jeder Gruppe mit dem andern zuſammentrat als die ſogenannten »Frager«. Dieſe ſechs und zwanzig Bürgermeiſter bildeten mit acht, gleichfalls patriziſchen »Alten Genannten« und mit acht Handwerkern, als den Vertretern der geſammten Zünfte, zuſammen

1) G. W. K. Lochner, Geſchichte der Reichsſtadt Nürnberg zur Zeit Karls IV. 1347—1378, Berlin 1873.



den »kleinen Rath« von zwei und vierzig Mitgliedern, bei dem alle Staatsgewalt lag. Diesem war der grösere Rath von »Genannten« aus der ganzen Gemeinde untergeordnet, doch wurde derselbe nur in seltenen Fällen zur Berathung und Beschlussfassung zusammenberufen. Auch die acht Handwerker des kleinen Rathes nahmen blos formell an den Berathungen desselben Theil; sie waren nur den Zünften der Metzger, Bäcker, Lederer, Schmiede, Schneider, Kürschner, Tuchmacher und Bierbrauer entnommen, und der erste und angesehenste unter ihnen unterstützte die Losunger bei der Steuererhebung und der jährlichen Rechnungslegung vor den sieben Elteren Herrn. Dabei behielt es sein Bewenden, auch nachdem Gewerbe und Künste einen unverhältnismäsigen Aufschwung genommen hatten.

Christoph Scheurl konnte daher 1516 mit Recht an Johann Staupitz schreiben: »Alles Regiment unserer Stadt und gemeinen Nutzens steht in Handen der, so man Geschlechter nennet, das sein nun solche Leut', dero Ahnen und Urahnen vor langer Zeit her auch im Regiment gewest und über uns geherrscht haben«.[1]) Und Alvise Mocenigo sagt in seiner Schlussrelation über seinen Aufenthalt an dem Hofe Karls V. 1548: Nürnberg werde im Gegensatze zu allen anderen deutschen Reichsstädten von adeligen Geschlechtern regiert, deren dort blos 28 bestünden, und er fügt hinzu: »diese Stadt geniesst den Ruf, sich besser zu regieren, als jede andere in Deutschland, weshalb sie auch von Vielen das Venedig Deutschlands genannt wird« — wohl das höchste Lob im Munde eines venezianischen Staatsmannes.[2]) Gleich den Nobili von Venedig befolgten aber auch die Patrizier Nürnbergs jenen Grundsatz, der einer herrschenden Klasse allein ihre Macht auf die Dauer sichert und der in dem Satze gipfelt: Strenge gegen sich selbst und Milde gegen die Regierten. Wohl machte es Aufsehen in der ganzen Welt, als im Jahre 1469 Nicolaus Muffel, das Haupt einer der angesehensten Familien, geehrt von Papst und Kaiser, zur Zeit erster Losunger und Erster im Rath, wegen Diebstahls an dem gemeinen Schatze der Stadt angeklagt und nach kurzem Processe gleich dem gemeinsten Verbrecher am Galgen aufgehängt

1) Die Chroniken der fränk. Städte, Nürnberg I und V, 791.

2) Fontes rerum Austriacarum, Diplomataria XXX, 69 ff. Schon 1506 schreibt Christoph Scheurl: »Unde etiam civitati magnae accedunt divitiae, et tantum apud Germanos nomen: quantum Venetiis apud Italos. Unde etiam Venetia Teutonica cognominata est.« Libellus de laudibus Germaniae. Daselbst auch die Nachricht, es gebe in Venedig ein Sprüchwort: alle Städte in Deutschland seien blind, nur Nürnberg sehe auf Einem Auge: »Germaniae civitates cecas esse: Norimbergam vero monoculam« — die Ulrich von Hutten in seinem Sendschreiben an Pirkheimer 1518 wiederholt.

wurde[1]). Und als Helena Nützlin 1496 durch ihren Gatten ermordet wurde — der einzige Fall eines Mordes unter den Patriziern — lehnte der Rath die kaiserliche Vermittlung zu Gunsten des Mörders mit sehr entschiedenen Worten ab, während sonst Mord und Todtschlag im Volke auffallend leicht gesühnt wurde. Leonhard Groland hatte es gewagt, gegen Sitte und Herkommen ein Liebesverhältniss mit Katharina, der Tochter des Hans Harsdörffer anzuknüpfen; der heimliche Briefwechsel ward entdeckt, Groland gefangen genommen, zu zwei Monaten Gefängniss verurtheilt und auf fünf Jahre aus der Stadt und der Umgebung Nürnbergs verbannt; wobei noch ausdrücklich erklärt ward, dass sich der Rath um eine etwaige Eheschliessung zwischen den beiden, ja ganz ebenbürtigen, Verlobten nicht kümmere.[2]) Die ersten Männer der Republik büssten jegliche Ueberhebung gleich mit Gefängniss, wie dies u. a. auch Wilibald Pirkheimer widerfuhr; und dessen so lange allmächtiger Gegner Anton Tetzel, seit 1507 erster Losunger, ward im Herbste 1514 in den Thurm geworfen, wo er auch nach vier Jahren starb, ohne dass sein Staatsverbrechen, vermuthlich Bruch des Amtsgeheimnisses, je bekannt wurde.

Mit seltener Weisheit und Mässigung übten dagegen die Patrizier gegenüber dem Volke ihre Macht; sie wussten nicht bloss gute Herren zu sein, sondern auch als solche zu erscheinen. Indem sie den Handwerkern einen, wenn auch ganz geringfügigen Antheil am Stadtregimente beliessen, hoben sie das Bewusstsein und den Gemeinsinn der Bürgerschaft und beugten dadurch ernstlichen Zerwürfnissen, gewaltsamen Umwälzungen vor. Gerade die Eifersucht, mit welcher das Patriziat über seinen politischen Vorrechten wachte, übte eine günstige Wirkung auf die Gewerksthätigkeit und die Kunstentwickelung Nürnbergs. Suchte der Rath schon die Bedeutung der althergebrachten Handwerksgenossenschaften möglichst abzuschwächen, so begünstigte er noch weniger die Bildung neuer Innungen. Insbesondere wurde jede zünftige Verbindung und Gliederung innerhalb der Kunstgewerbe sorgsam hintangehalten. Dabei mochte wohl ursprünglich der Hintergedanke obwalten, dass die gebildeteren Kunsthandwerker als Corporationen leichter Einfluss auf die Verwaltung gewinnen könnten; für das Gedeihen der Künste selbst war aber die Fernhaltung von Form und

1) Geschichte des Processes: Chroniken der fränk. Städte. Nürnb. V. 753 ff. In dem Rechtfertigungsschreiben, welches der Rath an die Römische Curie senden zu müssen glaubte, heisst es u. a. »nostri majores instituerunt judices, ut par et equa foret inter omnes dispensatio justicie, que magis quid actum sit, quam quis egerit inspiciat.« Daselbst, 771.

2) G. W. K. Lochner, Eine Neigungsheirath, im Jahresbericht des hist. Vereins für Mittelfranken 1863.

Zwang ein unſchätzbarer Segen, und die augenſcheinlichen Erfolge konnten den Rath leicht im Ausharren bei dieſem Herkommen beſtärken. So blieb denn, im Gegenſatze zu anderen Reichsſtädten, die Malerei in Nürnberg eine »freie Kunſt«, zwar nicht im Sinne der »Artes liberales«, ſondern als ein, keinem Zwange durch beſondere Ordnungen unterworfenes Handwerk. Als z. B. einmal ein Scharfrichter ſich im Malen verſuchte und die anderen Maler deshalb klagbar gegen ihn auftraten, weil er ihre Beſchäftigung dadurch unehrlich mache, da wurde der Henker in ſeiner Befugniſs zu malen nicht nur nicht behindert, ſondern ausdrücklich beſtätigt, denn Malen — hieſs es in dem Beſcheide — ſei eine freie Kunſt. Galt doch als ſolche in Nürnberg lange Zeit auch das Gewerbe der Schreiner, denen die Bitte um Meiſterſtück und Ordnung wiederholt abgeſchlagen und erſt 1529—30 bewilligt wurde. Später haben zwar allmählich viele dieſer »freien Künſte« Satzungen angenommen oder erhalten; bis zu Dürers Zeiten aber wachte der Rath noch mit groſsem Eifer darüber, daſs nichts was entfernt dem zünftiſchen Weſen glich, in Nürnberg aufkam oder durch fremde Geſellen eingeſchleppt wurde [1]).

Dafür bemühte ſich der Rath auch auf alle Weiſe für die Wohlfahrt der Bürger zu ſorgen und jedem berechtigten Wunſche entgegen zu kommen; er war einer der erſten, der eine geordnete Polizei einführte. Jedermann ward Sicherheit der Perſon und des Beſitzes gewährleiſtet; in zahlreichen Verordnungen war für die Reinlichkeit der Stadt und für die Geſundheit der Lebensmittel alles vorgeſehen, andere wieder betrafen die Gebahrung in den Apotheken und die Verſorgung der Armen. Der Gewerbfleiſs wurde auf alle Weiſe ermuntert. Die Aufnahme in den Gemeindeverband war Fremden ſehr erleichtert; es genügte dazu das Fürwort zweier Bürger nebſt einer ſehr geringen Abgabe, und ebenſo leicht konnte das Bürgerrecht freiwillig wieder aufgegeben werden. In Folge der Freizügigkeit mehrte ſich die arbeitende Bevölkerung raſch. Schon unter den Kaiſern Karl IV. und Wenzel erfuhr die Stadt ihre letzte Vergröſserung, indem die vor den Thoren angewachſenenen Vorſtädte mit ihr vereinigt und von Mauer und Graben umgeben wurden. Innerhalb derſelben erhoben ſich Kirchen und Klöſter, Ordenshäuſer und Spitäler, öffentliche und Privatbauten, die um die Mitte des XV. Jahrhunderts dem feingebildeten Aeneas Sylvius Piccolomini, dem nachmaligen Papſte Pius II., den Ausdruck der Bewunderung abgewannen und Zeugniſs gaben von dem Wohlſtande der Bürger, von ihrem Unternehmungsgeiſte und ihrer Kunſtfertigkeit.

1) Briefliche Mittheilung von G. W. K. Lochner.

Hand in Hand mit dem Ausbaue der Verfaſſung gieng derjenige der beiden Hauptkirchen, der älteren zu S. Sebaldus dieſseits, der jüngeren zu S. Laurentius jenſeits des Fluſſes, nach welchen die beiden Hälften der Stadt Sebalder- und Lorenzer-Seite genannt wurden. Beide ſtanden vollendet da, als Nürnberg gegen Ende des XV. Jahrhunderts den Höhepunkt ſeiner Blüthe erreichte. Sie tragen auch das Gepräge ihres allmähligen Wachsthumes zur Schau. In ihrer ſchlichten Vollendung und in dem Feſthalten an manchen localen Eigenthümlichkeiten, wie an den groſsräumigen Hallen und an dem romaniſierenden Thurmbau, ſind ſie die Wahrzeichen einer zähen Volkskraft, eines unbeugſamen Selbſtvertrauens. Einen ganz anderen, einheitlichen Charakter hat die Frauenkirche, ein halb profanes, gothiſches Bauwerk von edlen Verhältniſſen. An der Stelle der niedergeriſſenen Synagoge ward ſie 1355 von Karl IV. geſtiftet und ſchon 1361 in ſeiner Gegenwart eingeweiht, um als kaiſerliche Kapelle zugleich politiſchen Zwecken zu dienen; daher auch »Unſerer lieben Frauen Saal« genannt. Der Einfluſs franzöſiſcher Gothik in manchen Einzelheiten ward wohl durch den Luxemburger vermittelt. Die Steinmetzarbeit daran iſt von feinſter Durchbildung, ſowohl im Zierwerk, wie auch namentlich in den zahlreichen Figuren; ihre Geſtalten ſind ſchlank aber nicht gewunden, die Köpfe ſind von individueller Mannigfaltigkeit, Hände und Glieder verrathen eine für jene Zeit überraſchende Naturbeobachtung. Dieſe Bildwerke von unbekannten, vielleicht fremden Meiſtern muſsten auf die fernere Kunſtentwickelung Nürnbergs von Einfluſs ſein. Dies zeigt gleich der 1361—1377 erbaute Chor von S. Sebald mit der berühmten Brautthüre.

In der Liebfrauenkirche hat das aus ſeiner Machtfülle ſcheidende Kaiſerthum ſeiner getreueſten Stadt ein Vermächtniſs hinterlaſſen, das in dem Kunſtfleiſse ihrer Bürger reiche Zinſen trug. Das erſte Zeichen ihrer Dankbarkeit iſt gewiſſermaſsen der berühmte »ſchöne Brunnen« auf dem Herrenmarkte gegenüber der Frauenkirche, während der Jahre 1385—1396 ausgeführt von dem Palier Heinrich Beheim [1]). Unter den Standbildern, welche die herrliche Pyramide zieren, hat Karl der Groſse die Geſtalt Karls IV. angenommen, des erſten deutſchen Kaiſers, deſſen Bildniſs die heimiſche Kunſt der Nachwelt überliefert hat, denn er liebte die Kunſt, ſo wie er Nürnberg liebte. Auch ſeine Söhne, deren älteſter, Wenzel zu Nürnberg geboren und mit groſsem Pompe bei S. Sebald getauft worden war, fuhren fort, die Stadt auf

1) Dem Namen nach vielleicht ein Böhme. Vgl. die gute Monographie von R. Bergau: Der ſchöne Brunnen zu Nürnberg, Berlin 1871.

alle Art zu begünſtigen. Sigismund brachte im Jahre 1424 die Kroninſignien und Reichs-Heiligthümer nach Nürnberg und betraute die Bürgerſchaft mit deren Aufbewahrung. So lange das römiſche Reich deutſcher Nation beſtand, barg das Gewölbe der Spitalkirche zum heiligen Geiſt ſeine Inſignien, und alljährlich nach Oſtern wurden dieſelben vom Rathe auf dem Heiligthums-Stuhle, der auf dem Markte angeſichts der Frauenkirche errichtet ward, dem Volke feierlich zur Verehrung ausgeſtellt. Dies Vorrecht, welches Nürnberg bis 1804 ausgeübt hat, trug dazu bei, das Anſehn der Stadt nach auſsen hin wie das Selbſtbewuſstſein ihrer Bürgerſchaft zu erhöhen. Nürnberg erſchien dadurch bereits als das gekennzeichnet, was es bald darauf in jeder Beziehung werden ſollte, als die erſte unter den deutſchen Städten.

Im XV. Jahrhunderte war Nürnberg eben der Mittelpunkt des geſammten europäiſchen Handelsverkehres. Noch war der Seeweg nach Oſtindien nicht entdeckt und die Waarenzüge nahmen von Venedig ihren Weg hieher, um in die Hanſeſtädte und nach dem höheren Norden zu gelangen. Ebenſo bildete die Stadt den natürlichen Stapelplatz aller Erzeugniſſe des deutſchen Gewerbfleiſses, die den bedürftigen Hinterländern des Oſtens, namentlich Polen und Ungarn, zugeführt wurden. Die Reichthümer, welche dafür aus aller Herren Ländern in die Hände der patriziſchen Kaufherren floſſen, wurden gleich an Ort und Stelle wieder productiv durch die in allen Zweigen aufblühende Induſtrie. Die Freude am Schaffen war Hoch und Nieder gemein in Nürnberg. Der Wohlſtand, der daraus entſprang, gewährte hinwiederum die Muſse zur Vertiefung und Verfeinerung der Thätigkeit, deren Früchte immer mehr das Ziel einer edlen Ruhmſucht wurden. Die Liebe zur Arbeit war es, was die Bürgerſchaft Nürnbergs zur Werthſchätzung der höchſten irdiſchen Güter führte, die Handwerker zur Ausübung der Kunſt, die reichen Vollbürger zur Pflege der Wiſſenſchaft. Nicht unter ſo raſtloſen Stürmen, wie in Florenz und im alten Athen, ſondern in einträchtigem, wohl geordnetem Zuſammenleben hat hier ein deutſches Gemeinweſen von höchſtens hunderttauſend Seelen gleichfalls auf beiden Gebieten nach dem Höchſten gerungen. Dem Gedeihen im Inneren entſprach denn auch der Glanz und die Bedeutung der Republik nach auſsen. Im deutſchen Binnenlande war ſie unſtreitig die Königin der Städte, und nicht bloſs die benachbarten Gemeinweſen, ſondern auch Biſchöfe und Fürſten ſuchten ihre Freundſchaft, in Streitfällen ihre Vermittelung. Den Eindruck einer Weltſtadt machte daher Nürnberg auf Johannes Butzbach von Miltenberg, als derſelbe um 1470 als junger Schütz

mit ſeinem rohen Beanus ihren weithin ſichtbaren Thürmen und Zinnen ſich näherte[1]).

Die fortwährende Beſchäftigung mit Staatsangelegenheiten, die Betheiligung am Welthandel und die dadurch veranlaſsten, häufigen Reiſen hatten den Geſichtskreis der Nürnberger Patrizier frühzeitig erweitert. Insbeſondere muſste der rege Verkehr mit Venedig im XV. Jahrhunderte in ihnen den Sinn für claſſiſche Studien wecken. Als nach dem Meinungsaustauſche auf den grossen Concilien von Conſtanz und Baſel und durch die Förderung des Aeneas Sylvius humaniſtiſche Bildung ſich auch in Deutſchland verbreitete, beeilte ſich Nürnberg, die erſten Vertreter der neuen Richtung heran zu ziehen. Der Würzburger Gregor von Heimburg, von welchem Aeneas Sylvius ſagen konnte, er ſei ohne Widerrede der Gelehrteſte und Beredteſte unter den Deutſchen, und wie einſt Griechenland nach Latium geflogen ſei, ſo ſcheine jetzt in ihm Latium nach Deutſchland zu fliegen; dieſer auf dem Felde der claſſiſchen Literatur wie auf dem der Politik und kirchlichen Oppoſition gleich erfahrene Mann; ferner Martin Mayr, der ſpätere, freiſinnige Kanzler des Erzbiſchofs von Mainz, und der durch ſein Ueberſetzungswerk um die Volksbildung hochverdiente Niklas von Wyle waren um die Mitte des XV. Jahrhunderts der Reihe nach als Conſulenten und Rathſchreiber in den Dienſten der Stadt. Der Letztgenannte gab bereits im Jahre 1445 jungen Leuten in Nürnberg Unterricht in der deutſchen und lateiniſchen Sprache. Der damalige Pfarrer von S. Sebald, Heinrich Leubing ward durch Gregor dem Studium der alten Literatur gewonnen, indeſs der Probſt von S. Lorenz, Thomas Pirkheimer bereits zu den claſſiſch gebildeten Männern ſeiner Vaterſtadt zählte. Ulrich von Hutten konnte ihr daher mit Recht nachrühmen, ſie ſei die erſte unter den deutſchen Städten geweſen, welche die ſchönen Wiſſenſchaften gepflegt habe.

Nachdem Gregor von Heimburg in den ſechziger Jahren Nürnberg verlaſſen hatte, bildete Johann Müller Regiomontanus, der berühmteſte Aſtronom ſeiner Zeit, daſelbſt einen neuen Mittelpunkt wiſſenſchaftlicher Beſtrebungen. Er lieſs ſich 1471 hier nieder, weil er, wie er ſagte, keine Stadt finden konnte, die für ſeine Studien geeigneter wäre. Er verfaſste hier einen groſsen Theil ſeiner Schriften, baute aſtronomiſche Inſtrumente und legte für ſeine Zwecke eine eigene Druckerei an. Sein eifrigſter Schüler und der Erbe ſeiner

1) Otto Jahn, Aus der Alterthumswiſſenſchaft 1868, S. 409. Vergl. im Allgemeinen: K. Hagen, Deutſchlands literariſche und religiöſe Verhältniſſe im Reformationszeitalter, 3 Bde; Titelausgabe 1868.

Schriften war jener Bernhard Walther, deſſen mit einem Obſervatorium verſehenes Haus beim Thiergärtner Thore nachmals in den Beſitz Dürers übergieng. Lange behauptete ſeitdem Nürnberg in den mathematiſchen Wiſſenſchaften den erſten Rang unter den deutſchen Städten, auch die Univerſitäten nicht ausgenommen. Nach allen Richtungen fand ſo der neuerwachte Wiſſenstrieb ſeine Nahrung in Nürnberg. Als der Rath das Bedürfniſs fühlte, dem gehobenen Bewuſstſein der Bürgerſchaft auch in einer Geſchichte ihrer Vergangenheit Ausdruck zu verleihen, fiel ſeine Wahl auf Sigmund Meiſterlin, einen in den römiſchen Schriftſtellern wohlbeleſenen Augsburger Mönch. Im Auftrage der beiden Loſunger und auf Koſten der Stadt verfaſste derſelbe um 1488 als Pfarrer zu Gründlach und zeitweiliger Prediger bei S. Sebald ſeine lateiniſche Chronik von Nürnberg, welcher er alsbald eine deutſche Bearbeitung nachfolgen lieſs. Von Hartmann Schedel, dem Verfaſſer einer unter dem Namen »Chronicon Norimbergense« berühmt gewordenen allgemeinen Geſchichte wird weiter unten die Rede ſein. Er war Stadtphysicus; und Nürnberger Aerzte waren auch die eifrigen Humaniſten Heinrich Euticus und Dietrich Ulsen aus Friesland. Der Bürger Peter Dannhäuser war claſſiſchen Studien ſo leidenſchaftlich ergeben, daſs einer ſeiner geiſtlichen Freunde von ſeiner Beſchäftigung mit den heidniſchen Dichtern ſogar eine Gefahr für ſeinen Chriſtenglauben befürchtete.

Unter den Patriziern, welche ſich die Pflege der claſſiſchen Literatur beſonders angelegen ſein lieſsen, ſteht obenan Sebald Schreyer, geb. 1446 und von 1482—1503 Kirchenmeiſter bei S. Sebald. Er hatte ſich zwar erſt in ſeinen ſpäteren Jahren den Studien zugewendet, aber mit ſolchem Erfolge, daſs ſein Haus bald der Sammelplatz aller Gelehrten wurde. Nicht bloſs durch ſein Wohlwollen auch mit ſeinem Vermögen unterſtützte er Künſte und Wiſſenſchaften; er war es, der Schedels Weltchronik zum Druck beförderte. Johann Löffelholz und Johann Pirkheimer, Wilibalds Vater, holten ſich ihre Bildung in Italien, ſtudierten in Padua die Rechte, wurden Rechtsconſulenten der Vaterſtadt und beſaſsen koſtbare Bibliotheken. Alle dieſe gelehrten Nürnberger waren durch Freundſchaft nicht bloſs unter einander ſondern auch mit einem Manne verbunden, der bei der Einführung der claſſiſchen Studien in Deutſchland eine hervorragende Rolle ſpielt, nämlich mit Konrad Celtes. Dieſer ward im Jahre 1487 vom Kaiſer Friedrich III. in Nürnberg zum Dichter gekrönt, der erſte Deutſche, der den kaiſerlichen Lorbeer empfieng. Er hielt ſich ſeitdem gerne in der Stadt auf; mit faſt allen oben genannten Männern ſtand er in Briefwechſel, wie auch mit Charitas, der gelehrten Schweſter Wilibald

Pirkheimers; auf Sebald Schreyer hat er eine ſeiner ſchönſten Oden gedichtet. Bei ſeinem zweiten Aufenthalte in Nürnberg 1491 wollten ihm die Freunde einen Lehrſtuhl der claſſiſchen Literatur errichten, und als er nicht feſt zu halten war, wurde die Stelle ſeinem Freunde Heinrich Groninger verliehen. Der Zufluſs ſo reicher Bildungselemente konnte in Nürnberg um ſo tiefer eingreifen, da der Bewegung der Geiſter hier keine ſtarre Autorität im Wege ſtand, weder eine ſcholaſtiſche Gelehrtenzunft noch eine mächtige Cleriſei.

Wie die Stadt das ganze Mittelalter hindurch im Kampfe gegen das Papſtthum am Kaiſer feſthielt, ſo hatte ſich in ihrer Bürgerſchaft bei aller tiefen Frömmigkeit eine freiere Richtung in kirchlichen Dingen feſtgeſetzt. Schon die Anſichten der Waldenſer hatten ſich bis hieher verirrt, zu der Geſellſchaft der Gottesfreunde im XIV. Jahrhundert gehörten auch mehrere Nürnberger, und vollends die huſſitiſchen Lehren fanden alsbald Anklang in der Stadt. Johann Huſs erzählt ſelbſt, wie er auf ſeiner Durchreiſe nach Conſtanz von allem Volke in Nürnberg erwartet wurde und wie er dann öffentlich unter dem einſtimmigen Beifalle der Bürger ſeine Lehrſätze entwickelt habe. Die Nürnberger Geiſtlichkeit ſtand in einem untergeordneten Verhältniſſe zu der Bürgerſchaft. Der Rath hatte die Advocatie und ſchlieſslich auch das Patronat von ſämmtlichen Kirchen und Klöſtern in der Stadt und in dem ihr zugehörigen Gebiete; er wählte die Pröbſte und Pfarrer trotz dem Widerſpruche des Biſchofs von Bamberg, in deſſen Sprengel ſie gehörten; er führte die Aufſicht über die Sitten der Klöſter und reformierte dieſelben auch gegen den Willen der Mönche und Nonnen; ſo 1428 das Katharinenkloſter, 1436 das der Auguſtiner. So kam es denn, daſs die Reformation bei ihrem Eintritte vielleicht in keiner deutſchen Stadt den Boden ſo vorbereitet fand, wie in Nürnberg.

Ueberhanpt war die volksthümliche Oppoſition gegen die mittelalterlichen Lebensformen nirgends ſo ſehr in das Bewuſstſein der Maſſen gedrungen, wie in Franken. Die Auflöſung des alten Herzogthums in zahlreiche gröſsere und kleinere, geiſtliche und weltliche, adelige und bürgerliche Territorien, zwiſchen denen eine beſtändige Reibung ſtattfand, lieſsen die niederen Stände zu gröſserer öffentlicher Geltung, zu freierer Bewegung gelangen. Mit der Uebung des Waffendienſtes war auch die Poeſie aus den ritterlichen Kreiſen in das Volk herabgeſtiegen. Das erwachende Selbſtgefühl der minderberechtigten Klaſſen machte ſich nicht bloſs in Maſſengährungen und Bauernaufläufen, ſondern auch in einer eigenen Volksliteratur Luft, die hier eifriger gepflegt ward als im übrigen Deutſchland. Ihre erſten bedeu-

tenden Erſcheinungen der »Renner« des Hugo von Trimberg und Boners »Edelſtein« ſind auf fränkiſchem Boden gewachſen. Hier entfaltete das Volkslied zuerſt ſeine Blüthe, nachdem der Minneſang verklungen war. Geleitet vom geſunden Menſchenverſtande, der ſich mit Vorliebe in das Gewand der Narrheit kleidete, griff dieſe volksmäſsige Dichtung friſch in das Leben hinein. Die Schranken, welche keiner Gewalt wichen, wurden vom Spottliede überflogen.

Mit der wachſenden Schauluſt des Volkes waren auch die Poſſen der Gaukler wieder zu Ehren gekommen, und die deutſche Dichtung trat allmählich in jenes Stadium, wo das leitende Epos von der Herrſchaft des Dramas abgelöſt wird. Einen Anknüpfungspunkt dafür boten die allerwärts üblichen kirchlichen Myſterien und Paſſionsſpiele. Wie ſich der Markt an die Meſſe anſchloſs, ſo drangen profane, komiſche Zwiſchenſpiele in die ernſten geiſtlichen Aufführungen ein. Als dann das bunte Gemiſch von Erhabenem und Lächerlichem Anſtoſs erregte, trennte man die Faſtnachtsſpiele ganz von den kirchlichen Myſterien. In Nürnberg zuerſt gewann ſo der komiſche Dialog ſeinen ſelbſtändigen Spielraum; dieſer konnte aber nur in der offenkundigen Gegenwart liegen. Dem ungebildeten Volke gegenüber durfte ſich das Poſſenſpiel nicht mit fremden Sitten befaſſen; wenn es verſtanden ſein wollte, muſste es auch alles Latein abſtreifen. Es war das natürliche Product einer Zeit, die ganz auf ſich ſelbſt gerichtet war.

Der Nürnberger Hans Roſenplüt, genannt der Schnepperer, ſo viel wie Schwätzer, iſt der erſte Vertreter dieſer älteſten Form des deutſchen Schauſpieles; er iſt überhaupt der Vorläufer für alle Gattungen volksthümlicher Dichtung, die das Zeitalter der Reformation kennzeichnen. Am nächſten berührt uns ſein Spruch von Nürnberg, gedichtet im Jahre 1447, eine begeiſterte Schilderung der Vaterſtadt:

»O Nürnberg, du viel edler Fleck! — —
Deines Gleichen wird nicht gefunden, nein;
Ein weiſer Rath, ein gehorſame Gemein
Und eine wohlgezogene Prieſterſchaft,
Die iſt gebunden mit ſolcher Haft,
Daſs ihrer keiner über die Schnur kann hauen
Mit Spiel, mit Unfug noch mit Frauen etc.«

Er beſchreibt zunächſt die unvergleichlichen Wohlthätigkeitsanſtalten, darunter auch eine reichliche Stiftung für Hausarme; ſodann die ſieben Kleinode der Stadt, vorerſt die dreifache Mauer mit dem breiten Graben und 187 Thürmen, dann den Wald, den Steinbruch, aus dem manche 48 Schuh hohe Kemenate aufgebaut worden ſei, die man, ſtünde ſie auf einem Berge, für eines Fürſten Herberge halten könnte;

es folgt das Kornhaus, der »ſchöne Brunnen«, die Pegnitz, welche innerhalb der Stadtmauern 67 Mühlräder treibt, deren keines ein feindlich geſinnter Fürſt zu ſtellen vermag; ſchlieſslich die Reichskleinodien. Er preiſt die Stadt als einen der erſten Sitze der Wiſſenſchaft und der Künſte, insbeſondere des Rothſchmiedhandwerks; vor allem aber ihre Kaufmannſchaft und ihre Handelsgröſse, ihren redlich erworbenen, nicht geraubten und geſtohlenen Reichthum — als Krone aber all ihrer Herrlichkeit ihre muſterhafte Ordnung im Inneren und ihre Friedensliebe nach auſsen [1]). Das Loblied iſt indeſs nur eine Ausnahme bei Roſenplüt — er ſagt ſelbſt am Schluſse: »der Eſel gen den Müller nimmer nit ausſchlägt« — ſonſt weht aus ſeinen Liedern und Faſtnachtsſpielen nur jener Ton politiſcher Satire, der nachmals durch den fränkiſchen Ritter Ulrich von Hutten ſeinen ſchärfſten Ausdruck finden ſollte. Die Schwänke und Poſſen von Roſenplüt ſind zwar noch roh in der Form, bloſse Zwiegeſpräche, ihr Inhalt meiſt recht derb, aber nicht ohne eine gute, ernſte innere Bedeutung. Ihm folgte ſein jüngerer Zeitgenoſſe und Mitbürger, der Bader Hans Folz, der ſich eine eigene Druckerei einrichtete, und beiden Hans Sachs, der anfangs auch noch die gleiche, loſere Anordnung nach Art der Geſpräche Lucians befolgte, bis er unter dem Einfluſſe der inzwiſchen bekannt gewordenen Stücke des Terenz die Formen des regelmäſsigen Dramas annahm. Auch Jakob Ayrer iſt noch ein Nürnberger.

Die Ausbildung des deutſchen Luſtſpieles in Nürnberg muſste auf die bildende Kunſt von entſcheidendem Einfluſſe ſein. Die Malerei empfieng dadurch nicht bloſs mannigfachen Stoff; die Phantaſie der Künſtler ward einerſeits mächtig angeregt, anderſeits durch die ſchlichten Aufführungen zum Streben nach Naturwahrheit herausgefordert. In Verbindung aber mit der blühenden Handelsthätigkeit Nürnbergs beförderte die populäre Literatur und Kunſt beſonders den Bilder- und Buchdruck. Briefmaler, Formſchneider, Illuminiſten und Kartenmaler fanden reichliche Beſchäftigung. Ein Mann wie Anton Koburger verſchaffte ſeiner Druckerei bald europäiſchen Ruf. Schon als er 1476 zur Wahrung ſeiner Habe nach Paris zu reiſen genöthigt war, empfahl ihn der Nürnberger Rath an König Ludwig XI., »da er durch ſeine mannigfaltigen Diener merkliche Händel und Gewerbe in Frankreich triebe.« Im Jahre 1499 widmet ihm dann ein Pariſer Verleger ſeine Ausgabe der Briefe des Polizian und nennt ihn in der Dedication einen Verehrer und Förderer der Gelehrſamkeit und den König der

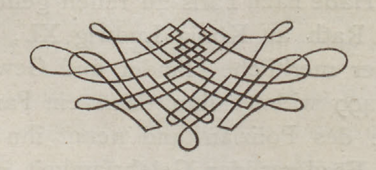
1) Lochner, Der Spruch von Nürnberg, beſchreibendes Gedicht des Hans Roſenplüt; Text mit Erläuterungen; Nürnberg 1854.

Buchhändler [1]). Er arbeitete mit vierundzwanzig Preſſen und beſchäftigte ganz fabriksmäſsig über hundert Setzer, Correctoren, Drucker, Illuminierer, Buchbinder u. dergl. In allen Ländern hatte er ſeine Faktoren, in vielen Städten offene Läden. Zugleich fügte es das Geſchick, daſs Anton Koburger, der erſte Buchdrucker und Verleger ſeiner Zeit, Albrecht Dürer aus der Taufe hob.

So hat ſich der geographiſche Mittelpunkt Deutſchlands allmählich auch zu einem geiſtigen ausgebildet. Der fränkiſche Stamm hatte einſt den deutſchen Staat gegründet, der in der Verfolgung allzuweit geſteckter Ziele ſeinem Verfalle entgegengieng. Die völlige Auflöſung des mittelſten Stammesgebietes in ohnmächtige Theilglieder, unter denen der Biſchof von Würzburg den leeren Herzogstitel führte, war nur das Vorſpiel des verhängniſsvollen Proceſſes. Zugleich lag darin aber auch ſchon der Keim einer neuen Entwickelung für jene Zeit, in der zwar dem gemeinſamen Staatsweſen nicht mehr zu helfen war, in der es aber galt, die geiſtige Exiſtenz der Nation zu retten. Da ſtand der fränkiſche Stamm wieder auf ſeinem Poſten als ein Kern und Kitt für das vielgetheilte deutſche Volksthum. Wie in Franken nothwendig alle Strömungen deutſchen Lebens zuſammenfloſſen, fanden ſie hier auch jenen Ausdruck, der dem Grundzuge volksthümlicher Anſchauungen im ganzen Lande am nächſten kam. Was am Schwaben zu abſtract, am Sachſen zu real, am Rheinländer zu beweglich, am Baiern zu beharrlich war, das vereinigte der Franke in einer allen wahlverwandten Miſchung. Darum konnten denn auch die beiden Künſtler, in denen die deutſche Gefühlsweiſe ihre tiefſte Erfaſſung, ihre reinſte Geſtaltung gewonnen hat, aus fränkiſchen Städten hervorgehen, der Dichter des achtzehnten und der Maler des fünfzehnten Jahrhundertes, Goethe und Dürer.

---

1) O. Haſe, Die Koburger, Leipzig 1869. S. 13. Neudörffer, Nachrichten von den vornehmſten Künſtlern etc. in Nürnberg 1546. Herausgeg. v. Campe 1828. S. 56.



III.

Die Familie.

»von wannen er gewefen fei, wie er herkummen und blieben«.

Dürer.



So war es um Nürnberg beftellt, als am 11. März 1455 der wandernde Handwerksburfche Albrecht Dürer, feines Zeichens ein Goldfchmied und 28 Jahre alt, feinen ftillen Einzug in die Stadt hielt [1]). Seine Heimath lag im fernen Ungarlande. In einer ohne Zweifel deutfchen Anfiedelung, Eytas [2]) genannt, hart bei dem Städtchen Gyula, acht Meilen füdweftlich von Grofswardein, hatten feine Vorfahren von Viehzucht und Ackerbau gelebt. Schon der Vater Anton aber war als Knabe in das genannte Städtchen, das heute ein Marktflecken von 15,500 Einwohnern ift, zu einem Goldfchmiede in die Lehre gekommen. Von feinen drei Söhnen folgte der ältefte, Albrecht, dem Gewerbe des Vaters, der andere Laszlo oder Ladislaus ward Zaummacher oder Sattler und der jüngfte, Johannes ftudierte und lebte lange als Pfarrherr in Grofswardein. Albrecht, der Goldfchmied, kam nun auf feiner Wanderfchaft nach Deutfchland, und nachdem er längere Zeit bei den grofsen Künftlern in den Niederlanden gearbeitet hatte, endlich zu guter Stunde nach Nürnberg. Am felben Tage feierte Herr Philipp Pirkheimer, der Sohn einer der angefehenften Familien der Stadt Hochzeit auf der Vefte, und es gab einen grofsen Tanz unter der breiten Linde des Burghofes. Die fröhliche Feftlich-

---

1) Dürers Briefe, Tagebücher und Reime, überfetzt v. M. Thausing; Wien 1872. S. 69 ff.

2) Ungarifch ausgefprochen: Eytafch. In Ungarn deutet man den Namen neuefter Zeit auf Ajtós, gebildet aus Ajtó, die Thüre, weil Dürer eine folche im Wappen führte. Darnach foll dann der magyarifche Name der »adeligen« Familie Ajtófi gelautet haben. Allgem. Zeitung 1873 Nr. 47, S. 708, aus d. »Ungar. Lloyd« vom 9. Febr. und aus »Századok«, dem Organe des ungar. hiftorifchen Vereins.

keit, in der ihm die Stadt zuerſt erſchien, mochte dem Wanderburſchen als ein günſtiges Vorzeichen für ſein Verbleiben erſchienen ſein, ſo daſs er in der ſchlichten Aufzeichnung ſeiner Familienbegebenheiten des Umſtandes nicht vergaſs; deutlicher aber belehrte ihn, den jungen Goldſchmied wohl der Glanz, den die geladenen Gäſte aus den rathsfähigen Geſchlechtern bei dieſer Gelegenheit entfalteten, das reichliche Silbergeſchirr, das in Nürnberg keiner Beſteuerung unterworfen war, daſs hier ein goldener Boden für ſein Handwerk ſei. Das aber konnte er damals noch nicht ahnen, daſs ſein Name einſt an der Seite des eben gefeierten glänzen, ja dieſen noch überſtrahlen werde.

Der zugewanderte Goldſchmied fand dauernde Beſchäftigung bei einem angeſehenen Meiſter ſeiner Zunft, Hieronymus Holper[1]). Derſelbe erſcheint 1461 unter den vier Meiſtern, die vom Rath zu Geſchworenen ihrer Genoſſenſchaft ernannt werden, und wird gleichzeitig als »Silberwäger« genannt. Seine Geſellen mögen ihm nicht bloſs in der Werkſtatt, ſondern auch in ſeinem öffentlichen Amte redlich beigeſtanden haben, denn ſchon im folgenden Jahre wird er vom Rathe angewieſen, die Gebühren deſſelben, das Zeichengeld mit ihnen zur Hälfte zu theilen. Meiſter Holper ſcheint ſein Handwerk in gröſserem Maſsſtabe betrieben zu haben und auch Hausbeſitzer geweſen zu ſein, wenigſtens iſt in Endres Tuchers Baumeiſterbuche der Stadt Nürnberg im Jahr 1467 die Rede »von des Holpers Haus«[2]). Von ſeiner Ehefrau Kunigunde, einer gebornen Oellinger von Weiſsenburg, hatte er ein Töchterlein Namens Barbara. Kaum daſs das Kind herangewachſen war, hatte ſich der fremde Geſelle Albrecht das Vertrauen der Eltern dermaſsen erworben, daſs ſie ihn zu ihrem Eidam auserſahen. Im Jahre 1467 führte der 40jährige Albrecht die erſt 15jährige Braut heim, »eine hübſche, gerade Jungfrau«, wie Dürer nach den Aufſchreibungen des Vaters berichtet. Nicht ohne Zuthun des Meiſters mochte es geſchehen ſein, daſs gleichzeitig »des Holpers Eidam, Albrecht genannt« vom Rathe aufgefordert ward, mit ſeinem Meiſter zu ſchwören, daſs er des Silberzeichen- und Goldſtreicher-Amtes getreulich warten wolle; zugleich ward er angewieſen Bürger von Nürnberg zu werden. Dem Auftrage leiſtete Albrecht Dürer am 8. Juli 1468 Folge, indem er ſich gegen Erlag der bei den Goldſchmieden auf zehn Gulden Stadtwäh-

---

1) Lochner im Nürnberger Correſpondenten vom 18. Aug. 1858, Nro. 421, ein trefflicher Nachweis aus Archivalien. Der bisher angenommene Name »Haller« in der einzigen vorhandenen ſpäteren Abſchrift der Familienchronik kann nur aus einem Leſefehler entſtanden ſein. Am wenigſten durfte man hinter dem Meiſter ein Mitglied der Patrizierfamilie Haller ſuchen.

2) Edition v. Weech u. Lexer, Bibliothek des literariſchen Vereines, Stuttg. 1862. S. 114 Z. 21.

rung feſtgeſetzten Summe als Meiſter aufnehmen liefs und zugleich für das Bürgerrecht zwei Gulden erlegte, als die niedrigſte Gebühr für ein nachgewieſenes Vermögen unter hundert Gulden. Bei dieſer Gelegenheit wird Albrecht zuerſt bei ſeinem Familiennamen Dürer genannt; nicht als ob er ſich um dieſe Zeit erſt den Namen beigelegt hätte, ſondern vielmehr und wahrſcheinlicher blofs darum, weil der zugewanderte Fremdling nur bei jenem entſcheidenden Acte mit ſeinem ſonſt wenig bekannten vollen Namen bezeichnet ward. Noch 1470 am 29. März leiſtete er wieder als »Albrecht, des Holpers Eidam,« den Eid als Verſucher und Aufzieher der Goldſchmiedezunft.

Albrecht Dürer der Aeltere, wie er zum Unterſchiede von ſeinem grofsen Sohne ſpäter genannt wurde, bewohnte damals das nach der Winklerſtraſse ſehende Hofgebäude in dem Hauſe des Patriziers Johann Pirkheimer auf dem Herrenmarkte, gegenüber dem ſchönen Brunnen und der Frauenkirche. Wieder führte das Geſchick die Namen Dürer und Pirkheimer in einem bedeutſamen Momente zuſammen. Wir haben den Hausherren bereits als einen warmen Gönner der neuen claſſiſchen Studien kennen gelernt. War er vor allen bemüht, deren Pflege in ſeiner Vaterſtadt einzubürgern, ſo bereitete er denſelben auch im eigenen Hauſe eine Stätte. Wie er für die Erziehung ſeiner Kinder ſorgte, zeigt nicht blofs die Geſchichte ſeines berühmten Sohnes Wilibald, ſondern auch die Bildung ſeiner Töchter Charitas und Clara, die als Schweſtern und ſpäter nach einander Aebtiſſinen des St. Claraklofters ihr Latein gar wohl zu brauchen wufsten und mit den erſten Männern ihrer Zeit, wie mit Erasmus von Rotterdam und Konrad Celtes, in Briefwechſel ſtanden. Am 5. December 1470 ward dem reichen patriziſchen Hausherren als biſchöflichem Rathe zu Eichſtädt der einzige, gewifs ſehnlichſt erwartete Sohn geboren, und am 21. Mai des folgenden Jahres 1471 erblickte im Hinterhauſe das dritte Kind, der zweite Sohn des Goldſchmiedes Albrecht Dürer das Licht der Welt. Bei ſeiner Taufe ſtand der obenerwähnte erſte Buchdrucker Nürnbergs, bald auch Deutſchlands, Anton Koburger Gevatter, und er nannte den Knaben nach dem Vater Albrecht. Die bürgerliche Familie ſtand zwar ſicherlich in keinen näheren Beziehungen zu den ehrbaren Geſchlechtern der Stadt, wohl aber mochten die gleich alten Knaben im ſelben Hauſe die Genoſſen mancher erſten Spiele geweſen ſein. Möglich, dafs ſchon damals in den Kinderſeelen die Keime der innigen Freundſchaft Wurzel fafsten, die nachmals die zwei gröfsten Männer Nürnbergs, den Künſtler und den Gelehrten, verbinden ſollte; leicht konnte auch der Sinn für alles Schöne und Hohe, der im Pirkheimer'ſchen Hauſe lebte, mit den erſten Strahlen des

Bewuſstſeins in das empfängliche Gemüth des kleinen Dürer gedrungen ſein. Weiter aber dürften dieſe Beziehungen nicht gewirkt haben, denn Albrecht war noch nicht ganz vier Jahre alt, als ſein Vater die Wohnung im Pirkheimer'ſchen Hinterhauſe aufgab.

Der alte Hieronymus Holper war vielleicht kurz zuvor geſtorben, und der Antheil aus deſſen Verlaſſenſchaft konnte den Vater Dürer in den Stand geſetzt haben, ſich am 12. Mai 1475 ein eigenes Haus zu kaufen. Es war dies das Eckhaus des Goldſchmiedes Peter Kraft »unter der Veſten«; ſo hieſs die Straſse, die nach der kaiſerlichen Burg hinaufführt, die heutige Burgſtraſse. Der Preis des neuen Beſitzthumes war 200 Gulden, und es lag darauf überdies ein Zins der Familie Pfinzing von vier Gulden Stadtwährung jährlich, was etwa einer Schuld von hundert Gulden entſpricht. Die Umgebung, in welche die Familie durch dieſe Wohnungsänderung kam, iſt für die Zukunft Dürers nicht gleichgiltig. Wir ſtoſsen bei der Betrachtung der Nachbarſchaft auf manchen bekannten Namen. Das Dürer'ſche Haus »unter der Veſten«, Nr. 493, bildet das Eck gegen die obere Schmiedgaſſe, und unmittelbar vor demſelben wurden die Ehrenpforten errichtet, wenn es die Einholung eines kaiſerlichen Beſuches oder ähnliche Feſtlichkeiten galt. Bloſs zwei Nummern weiter abwärts ſtehen die beiden Häuſer »bei der Schildröhre«, die Meiſter Michel Wolgemut, der Maler nach einander beſaſs und bewohnte; nur durch das ſchmale Krämer-Gäſslein davon getrennt iſt das Haus des berühmten Doctors Hartmann Schedel; dann folgt jenes des Sebald Frey, des Oheims von Dürers nachmaliger Frau, und noch weiter unten das von Gevatter Anton Koburger. Alle dieſe Häuſer bilden, wenn man zur Burg hinangeht, die linke Seite der Straſse, deren rechte groſsentheils durch die Predigerkirche ſammt Kloſter ausgefüllt war [1]).

In dieſer Nachbarſchaft genoſs der Vater Dürer eines guten Anſehens. Im Jahre 1482 ward er zum geſchworenen Meiſter der Goldſchmiedezunft gewählt, und es wurden die Werkzeuge dieſes Vertrauensamtes, die drei Leder mit den Streichnadeln bei ihm hinterlegt. Einige Wochen ſpäter ward er Gaſſenhauptmann d. i. Vorſteher des umliegenden Stadtbezirkes. Nur ſeiner perſönlichen Tüchtigkeit, ſeinem Fleiſse und ſeiner Ehrenhaftigkeit verdankte der Meiſter die Achtung ſeiner Mitbürger. Seine Vermögensverhältniſſe konnten ſich über den nöthigſten Bedarf für eine zahlreiche Familie nicht erheben. Frau Barbara

1) Vergl. den Plan der Situation bei G. W. K. Lochner: Typographiſche Tafeln zur Geſchichte der Reichsſtadt Nürnberg; Dresden, L. Wolf's Buchh. (1873.) Taf. I. um 1500.

schenkte ihm im Laufe von vier und zwanzig Jahren die ſtattliche Reihe von achtzehn Kindern, deren Geburten er ſorgfältig bis auf die Stunde verzeichnet hat mit jedesmaliger Angabe der betreffenden Taufpathen. Unter dieſen finden wir u. a. beim ſechszehnten Kinde im Jahre 1488 auch die Frau des oben erwähnten Aſtronomen Bernhard Walther aufgeführt, aus deſſen Nachlaſs Dürer 1509 das Haus beim Thürgärtner Thore kaufte. Wuchſen auch bei den damaligen Sanitätsverhältniſſen nicht alle dieſe Kinder groſs, ſo läſst ſich doch leicht ermeſſen, daſs der Vater »ſein Leben mit groſser Mühe und ſchwerer harter Arbeit zugebracht«, wie Dürer von ihm berichtet. Zu ſeiner Kinderſchaar hatte Vater Albrecht auch noch ſeinen Neffen Niklas in's Haus und in die Lehre genommen. Er war der Sohn ſeines jüngeren Bruders, des Zaummachers Ladislaus. »Deſſen Sohn«, berichtet Dürer ſelbſt im Jahre 1524 [1]), »iſt mein Vetter Niklas, der zu Köln anſäſſig iſt und den man Niklas Unger nennt«. Dort beſuchte Dürer den Vetter auf ſeiner Niederländiſchen Reiſe; wir wiſſen aber nicht, wann er dahin überſiedelte, denn Niklas hatte ſich anfangs als Goldſchmiedemeiſter und Bürger auch zu Nürnberg niedergelaſſen und verheirathet. Im Jahre 1493, 20. Mai, beſitzt er daſelbſt ein Haus beim Malerthore in der Bergamentergaſſe [2]).

Von der Kunſtthätigkeit Albrecht Dürers des Aelteren iſt leider nichts bekannt. Wir wiſſen bloſs, daſs er von 1486 bis zu ſeinem Tode einen Kramladen neben dem Rathhauſe inne hatte, für welchen er dem Zinsmeiſter der Stadt jährlich fünf Gulden entrichtete. Dafür berichtet der beſte Sohn weiter von ihm: »Er hat von männiglich, die ihn gekannt haben, ein gutes Lob gehabt, denn er führte ein ehrbar, chriſtlich Leben, war ein geduldiger Mann, ſanftmüthig, gegen Jedermann friedſam und ſtets dankbar gegen Gott. Er hat auch für ſich nicht viel weltlicher Freuden bedurft; er war von wenig Worten, hatte nicht viel Geſellſchaft, und war ein gottesfürchtiger Mann. Dieſer mein lieber Vater hatte groſsen Fleiſs auf ſeine Kinder, ſie auf die Ehre Gottes zu ziehen, denn ſein höchſt' Begehren war, daſs er ſeine Kinder mit Zucht wol aufbrächt', damit ſie vor Gott und den Menſchen angenehm würden; darum war ſein' täglich' Sprach' zu uns, daſs wir Gott lieb haben ſollten und treulich gegen unſere Nächſten handeln«.

So wie Dürer hier den Vater in Worten ſchildert, hat er ihn auch zweimal gemalt. Das eine mal am Ende ſeiner Lehrzeit, bevor er ſeine Wanderſchaft antrat, als hätte er dem Alten Rechenſchaft geben

1) Dürers Briefe 69.
2) Nürnberger Stadt-Archiv: Literæ 10, fol. 23. Mittheilung Lochners.

wollen über das, was er gelernt. Das Bildnifs befindet fich gegenwärtig in der Galerie der Uffizien in Florenz. Auf dem dunkelgrünen Grunde erfcheint der alte Meifter etwas linkshin gewandt, angethan mit fchwarzer Kappe und Jacke und einem braunen Ueberkleide. Das Geficht und die Hände, welche einen rothen Rosenkranz halten, find von wunderbarer Lebendigkeit, der Ausdruck ift von würdigem Ernft und wohlthuender Ruhe, um den Mund ein kräftiger Zug von Entfchloffenheit; im ganzen ein Kopf, der die Welt mit kleinen zwar, aber mit klugen, hellen Augen anfieht und deffen fcharfer Blick auch noch planend in die Zukunft fchaut. Ueber eine gewiffe Regelmäfsigkeit hinaus finden fich in den rundlich zufammengefchloffenen Zügen wenig Spuren einer Aehnlichkeit mit dem offenen, länglichen Antlitze Dürers, des Sohnes. Die Körperlichkeit der Formen ift durch graue Schatten bis zu völliger Rundung ausgeführt, der Ton der Farbe von der gröfsten Wahrheit und ungemein hell. Insbefondere find die Hände, deren Fingerfpitzen fich am Paternofter vereinigen, wohlerhalten, vortrefflich durchgezeichnet und voll Leben. Die Malweife ift ungewöhnlich breit und kräftig. Aber auch die Rückfeite des Tannenbrettchens verdient unfere Aufmerkfamkeit, denn fie zeigt uns mit dem Pinfel gezeichnet das Familienwappen des alten Dürer: ein gefchloffener Helm, einen Mohrenrumpf mit fpitzer, rother Mütze, rother, gelb ausgefchlagener Jacke zwifchen zwei goldenen Flügeln tragend, krönt zwei Wappenfchilde, deren eines eine offene goldene Thür auf rothem Grunde, deren anderes einen weifsen Widder in blauem Felde zeigt. Jenes ift bekanntlich das auch vom Maler geführte Wappen der Dürer oder Thürer, wie fie fich auch früher nannten; das Allianzwappen aber kann hier nur auf Dürers Mutter Bezug haben und liefert vollends den endgiltigen Beweis, dafs diefelbe keine geborne Haller gewefen fei; es ift ohne Zweifel das Wappen der Familie Holper.

Das andere, allgemeiner bekannte Bildnifs feines Vaters malte der junge Meifter bald nach feiner Heimkehr, als hätte es nun gegolten, dem guten Alten zu zeigen, was er von der weiten Wanderfchaft mitgebracht habe. Das Gemälde befindet fich gegenwärtig im Befitze des Herzogs von Northumberland in Sion Houfe und trägt auf dem dunkleren, holzfarbigen Grunde die Infchrift: 1497 ALBRECHT THVRER DER ELTER VND ALT 70 JOR; es wurde bereits 1644, als es noch im Befitze des Grafen von Arundel war, von Wenzel Hollar geftochen. Alte Copien davon befitzt das Städel'fche Inftitut in Frankfurt a. M. und die k. Pinakothek in München, letztere 1814 von N. Strixner lithographiert. Wieder erfcheint er in fchwarzem

Käppchen und Unterkleid, darüber einen braunen, pelzgefütterten Rock. Das Alter hat zwar tiefe Furchen in das biedere Geficht gezogen, aber noch quillt das Haar ungebleicht unter der Kappe hervor; die müden Hände über einander gelegt, blickt er treuherzig forfchend aus dem Bilde heraus, und um die fchmalen Lippen fpielt ein Zug, wie von freudigem Genügen. Das Original ift von der gleichen lebendigen Auffaffung, wie das Florentiner Bildnifs, aber tiefer in der Farbe und durch Putzen befchädigt. Innerhalb der vier Jahre, dafs er feinen Sohn nicht vor Augen gehabt, ift in dem Antlitze des Vaters eine grofse Veränderung vor fich gegangen. Durch die Trennung von feinem Lieblinge mögen die Wechfel, welche jahrelange Sorgen und Kummer auf feine Lebenskraft ausgeftellt hatten, rafcher fällig geworden fein. Aus dem noch immer ftrammen alten Meifter war bei Dürers Heimkehr ein in fich gekehrter, ftiller Greis geworden. Wohl ihm, dafs nun ein dankbarer Sohn für ihn eintreten konnte, ihm den Reft feiner Lebenslaft tragen zu helfen; und das hat Dürer auch redlich gethan.

Die einzigen Nachrichten, welche wir über die Perfönlichkeit Dürers des Aelteren befitzen, verdanken wir bekanntlich feinem berühmten Sohne felbft, deffen Aufzeichnungen dem Vater zu gröfserer Ehre gereichen, als der fchönfte Lobgefang. Zugleich geben fie uns auch Auffchlufs über die erfte, nicht zu unterfchätzende Bildungsftufe, deren der Knabe genofs. Sie laffen uns einen tiefen Blick thun in das fchlichte, innige Familienleben eines deutfchen Bürgerhaufes, gegründet auf Arbeit, Sitte und Gottesfurcht. Dort finden fich denn die Quellen, aus welchen Dürer zuerft die Seelenkraft fchöpfte, um den Gefühlen einer nach innerer Befreiung ringenden Zeit in fichtbaren Formen Ausdruck zu leihen. Da ift kein hohler Auffchwung und kein lähmendes Nachzittern der Empfindfamkeit, da ift kein innerer Zwiefpalt. Gerade das Haften am Gegenftändlichen und an dem ihm an Realität gleichgeachteten religiöfen Glauben läfst das Gemüth nie in Abfpannung verfinken. Die Geifter find zu gefund, zu elaftifch, um auch dem herbften Schlage für lange nachzugeben; je einfacher, defto tiefer ift ihr Fühlen und defto fchneller fetzt es fich wieder in eine nach aufsen gerichtete Thätigkeit um. Und bei diefer Thätigkeit ift dann der Menfch mit feiner ganzen Seele, mit allen feinen Sinnen. Darum feffeln uns die Werke jener Zeiten fo dauernd, darum ergreifen uns die fchlichten Worte fo tief, mit denen Dürer die kleinften Umftände erzählt, die den Tod feiner Eltern begleiteten. Ganz unbewufst waltet ja der tiefe Einklang zwifchen naiven Seelen, unmerklich wohl für das Auge des gleichgiltigen Beobachters. Erft wenn

Eins vom Andern getrennt wird, dann reifst es das gute Theil, das von feinem Wefen in der Bruft des Andern lebte, heraus an die Oberfläche. Und was einmal fo wie mit Naturgewalt in das Bewufstfein jener fchlichten Menfchen tritt, wiegt reichlich alles das auf, was fich heute empfindfame Leute täglich erzählen.

Fünf Jahre nachdem Dürer das letzte Bildnifs von ihm genommen, erlag der Vater nicht feiner Altersfchwäche, fondern einem Anfalle von Ruhr. »Und da er den Tod vor feinen Augen fah, gab er fich willig drein in grofser Geduld.« Er ftarb nach Mitternacht am 20. September 1502. Dürer erzählt weiter, wie man im letzten Augenblicke nach feiner Kammer lief, ihn zu wecken, »und ehe ich herab kam, da war er verfchieden, den ich todt mit grofsen Schmerzen anfah, dafs ich nicht würdig bin gewefen, bei feinem Ende zu fein!« Auf feinem Sterbelager hatte er dem Sohne die Mutter empfohlen, »die er mir alleweg höchlich gelobt hatte, wie fie eine gar fo fromme Frau wäre; deshalb nehme ich mir vor, fie nimmermehr zu verlaffen«.

Diefem Vorfatze getreu, nahm Dürer zwei Jahre nach des Vaters Tode die Mutter ganz zu fich. Er fchildert die alte Frau, wie fie viel in Kirchen gieng, ihn fleifsig zurechtwies, wenn er nicht recht handelte, und wie fie ftets in grofsen Sorgen um fein und feiner Brüder Seelenheil war. »Ich mochte kommen oder gehen, fo war ftets ihr Sprichwort: Geh' im Namen Chrifti!« Ihre Wohlthätigkeit gegen Jedermann, ihre Sanftmuth in allen Widerwärtigkeiten des Lebens und ihren guten Leumund kann der Sohn nicht genugfam preifen. Dafür forgt er aber auch mit rührender Aufmerkfamkeit für die alte Mutter. Auch während feines Aufenthaltes in Venedig 1506 ift er ftets auf ihren Bedarf bedacht und er bittet Pirkheimer, feiner Mutter zu fagen, dafs fie ihm fchreibe und »dafs fie fich felbft gütlich thue«; und den jüngften Bruder Hans läfst er ermahnen, dafs er nicht der Mutter zur Laft liege[1]). Nachdem fie endlich faft ein ganzes Jahr in feinem Haufe krank darniedergelegen, fühlte fie das Nahen ihrer letzten Stunde am Abende des 16. Mai 1514. Sie gab Dürer noch ihren Segen und wünfchte ihm den göttlichen Frieden unter vielen fchönen Lehren. Sodann begehrte fie den Abfchiedstrunk, Minnebecher oder St. Johannissegen genannt. »Sie fürchtete den Tod fehr, aber fie fagte: vor Gott zu kommen, fürchte fie fich nicht. Sie ift auch fchwer geftorben,« berichtet Dürer weiter, »und ich merkte, dafs fie etwas Grauenhaftes fah, denn fie forderte das Weihwaffer, obwohl fie lange zuvor nicht gefprochen hatte.« Indefs er felbft ihr das Sterbegebet fprach, brachen

1) Thaufing, Dürers Briefe, Tagebücher und Reime etc. S. 10 u. 12.

ihre Augen — »davon habe ich folchen Schmerz gehabt, dafs ich's nicht ausfprechen kann; Gott fei ihr gnädig!« Zum Schluffe kann fich der Maler nicht enthalten, beizufügen: »Und in ihrem Tode fah fie viel lieblicher aus, denn da fie noch das Leben hatte; fie war im drei und fechszigften Jahre, da fie ftarb, und ich hab fie ehrlich nach meinem Vermögen begraben laffen« [1]).

In ihrer Krankheit und zwei Monate vor ihrem Tode hat Dürer feine Mutter noch in einer grofsen Kohlezeichnung abgebildet, am 19. März 1514. Der fcharf umfchriebene Kopf der alten Frau mit den feften redlichen Zügen, dem merkwürdig ausdrucksvollen Blicke hat etwas Ergreifendes. Die Zeichnung ift im Befitze des Herrn Ambroise-Firmin Didot zu Paris [2]). So wie Dürer die Mutter in Wort und Bild fchildert, mufs fie einen beftimmenden Einflufs auf die Entwickelung feines Charakters, feiner Phantafie und feiner religiöfen Anfchauungen ausgeübt haben. Von den Porträten des Vaters fowohl wie der Mutter, welche fich im Imhoff'fchen Befitze und auf dem Rathhaufe zu Nürnberg befunden haben follen, haben wir weiter keine Kunde [3]).

Wie viele und welche von den achtzehn Gefchwiftern mit Dürer im väterlichen Haufe aufgewachfen find, läfst fich nicht genau beftimmen. Im Jahre 1524, als er feine Familiennachrichten zufammenftellte, lebten nur noch zwei und zwar Andreas, der Goldfchmied, geb. 1484, und der jüngfte der drei Hans genannten Brüder, geb. 1490, ein Maler und Schüler Albrechts. Gleichzeitig bemerkt Dürer, dafs feine übrigen Gefchwifter, »etliche in der Jugend, die anderen fo fie erwachfen«, geftorben feien. Wenn eine Notiz in den Imhoff'fchen Inventarien [4]) Glauben verdient, fo hätte fich in dem Befitze jener Familie eine Zeichnung befunden, darftellend einen Geiger, einen Jüngling und ein Mädchen, die von Anton Dürer herftammte. Es wäre dies das fechfte Kind des älteren Dürer, geboren 1474. Mehr Wahrfcheinlichkeit hat eine andere Ueberlieferung für fich, nach welcher das aus dem Praun'fchen Cabinet herrührende Bildnifs eines jungen Mannes in den zwanziger Jahren in der Pinakothek von München (Cab. 147) einen Bruder Dürers, Namens Hans, vorftellt. Es zeigt einen bartlofen, knochigen Kopf mit tiefliegenden Augen, von einem langen, blofsen Halfe getragen und bedeckt mit einer Haarhaube, über die

---

1) Dürers Briefe etc. 75, 4; 136, 14 und 137, 20 mit Anmerk.

2) Woltmann, Jahrbücher f. Kunftwiffenfchaft IV, 249.

3) v. Eye, Dürer, Ueberfichtstafel 19, wo fchliefslich die Echtheit von Hans Hieronymus Imhoff felbft bezweifelt wird. K. van Mander, Het Schilder-Boeck, II. Aufl. Amfterdam 1618. fol. 132, Sp. 2. erwähnt ein Bild der Mutter im Rathhaufe zu Nürnberg.

4) A. Springer, Mittheil. d. Wiener Centralcommiffion Bd. V. S. 357.

eine braune Kappe gezogen ist. Das unregelmäfsige, magere Gesicht hat derbe, ja fast gemeine Züge, ist aber lebendig aufgefafst und in kräftigem, braunen Fleischtone gemalt. Die Hand Albrecht Dürers ist darin unverkennbar, selbst in der oben angebrachten Jahreszahl 1500; es gibt davon eine gute Lithographie von Strixner. In so nachlässiger Kleidung und Haltung tritt kein Mann auf, der bei einem Meister sein Bild bestellt hat; allem nach ist es ein Geselle in seiner Werkeltagstracht. Dafs er Dürern nahe gestanden, geht daraus hervor, dafs auf einem weiter unten besprochenen Schulbilde aus Dürers Werkstatt von 1502 dieselbe Persönlichkeit zum Modell für eine darin angebrachte Nebenfigur gedient hat. Mit dem edlen Antlitze unseres Meisters hat dieser Kopf allerdings wenig Aehnlichkeit; um so mehr aber erinnert er an dessen Bruder Andreas, obwohl die dem letzteren ähnlichen Züge hier auch um vieles vergröbert erscheinen. Neuester Zeit hat man die Angabe v. Murrs, dafs dies Bildnifs Albrechts Bruder, Hans Dürer, vorstelle, mit dem Einwande abfertigen wollen, dafs dieser ja im Jahre 1500 erst zehn Jahre alt gewesen sei, und vergafs dabei ganz der beiden älteren Brüder dieses Namens, deren einer 1470, der andere 1478 geboren war. Wenn auch nicht der erstere, so kommt doch der letztere hier in Frage, zumal da urkundlich ein Hans Dürer im Jahre 1507 als Meister in die Zunft der Schneider von Nürnberg aufgenommen wird [1]). Diesem Acte würde ein Alter von 29 Jahren ebenso entsprechen, wie 22 Jahre dem oben erwähnten Bildnisse, dessen hergebrachte Benennung somit keineswegs so unwahrscheinlich ist.

Von den jüngeren Brüdern, die Dürer überleben sollten, hatte Andreas wohl bis zum Tode des Vaters in dessen Goldschmiedewerkstatt gearbeitet; er ward sodann in seinem 18. Jahre auf die Wanderschaft geschickt. Den jüngsten Hans, damals erst zwölf Jahre alt, nahm Dürer selbst zu sich in die Lehre und konnte ihn bald in der Werkstatt als Gehülfen brauchen. Doch mag er als Nesthäkchen etwas verzogen worden sein und scheint in Dürers Abwesenheit 1506 nicht gut gethan zu haben. Dieser räth daher der Mutter, dafs sie ihm Arbeit suche, und fährt dann fort: »Ich hätte ihn gern mit mir nach Venedig genommen, es wäre mir und ihm nützlich gewesen, auch der Erlernung der Sprache halber. Aber sie (die Mutter) fürchtete ja, der Himmel fiele auf ihn herab!« Er ersucht nun Pirkheimer, dafs er selbst Aufsicht über den Buben führe und eindringlich mit ihm rede, damit er lerne und redlich aushalte, bis Dürer heimkomme. Im Jahre 1509 arbeitet er noch in dessen Werkstatt. Unter'm 30. Juli 1510 er-

1) Baader, Jahrbücher f. Kunstwissenschaft I. S. 222.

ſahren wir dann aus einem Rathserlaſſe, daſs er von Martin Rucker von Wemding, einem Knechte Chriſtoph Kreſſens, nächtlicher Weile geſtochen worden ſei, vermuthlich gelegentlich eines Raufhandels [1]). Wir wiſſen von ihm weiter, daſs er 1529 und 1530 als Hofmaler des Königs von Polen in Krakau lebte [2]). Von ſeiner Kunſtfertigkeit iſt bisher weiter nichts bekannt geworden. Waagen [3]) vermuthete in einer Familie Chriſti zu Pommersfelden, bezeichnet 1518, H. D. und gemalt im Geſchmacke Albrecht Altdorfers, ein Gemälde Hans Dürers.

Andreas oder Endres Dürer, der Goldſchmied, wird 1514 in ſeinem dreiſsigſten Jahre Meiſter in Nürnberg. In dieſem Jahre und wohl zu Ehren des Antrittes ſeiner Meiſterſchaft zeichnete Albrecht ſein Bildniſs in ſorgfältigen Kreuzlagen mit dem Metallſtifte auf weiſs grundiertes Papier. Der längliche Kopf etwas geſpitzt und bartlos, zeigt zwar regelmäſsige, anſprechende Züge, aber nur entfernte Aehnlichkeit mit Albrecht Dürer ſelbſt; auch laſſen ihn die ſtärkeren Backenknochen, der minder ausladende Naſenrücken, das ſpitzere Untergeſicht, der ſchmale Hals weniger bedeutend erſcheinen. Die freie Stirn und das offene, groſse Auge des jungen Meiſters ſchauen heiter hinaus; das Haar iſt ſorgfältig in eine Netzhaube geſpannt und das Hemd endet in eine hohe zierliche Halskrauſe. Das Blatt befindet ſich in der Albertina zu Wien, wurde 1785 von Adam Bartſch geſtochen und ſpäter von Pilizotti lithographiert. Um dieſelbe Zeit ſcheint ſich Endres auch verheirathet zu haben, ohne es aber je zu einem gedeihlichen Hausweſen zu bringen. Am 24. November 1518 beſtätigte er ſeinem Bruder Albrecht unter Zeugenſchaft Wilibald Pirkheimers und Lazarus Spenglers, daſs ihm derſelbe ſeinen Antheil an dem bisher gemeinſam beſeſſenen väterlichen Hauſe »unter der Veſten« herausbezahlt habe [4]). Nach Albrechts Tode muſs Andreas offenbar durch den Erbvergleich mit deſſen Wittwe, Frau Agnes, wieder in den Beſitz des Vaterhauſes gelangt ſein, denn zwanzig Jahre ſpäter, am 15. November 1538,

1) Lochner, Anzeiger für Kunde d. Vorz. 1869. Sp. 231.

2) Im Archiv der Regierungscommiſſion des königl. polniſchen Schatzes befindet ſich eine Handſchrift betitelt: »Regestrum perceptarum pecuniarum sacre M. regie a generoso domino Seuerino Boner Zupario Burgrabio magnoque procuratore Crac. Biecensi et Bapſtinen. capit. etc. nobili Malchiero Czirzowsky uiceprocuratori eiusdem a die 9. Jan. a. 1529 usque ad 31. Dec. 1529 pro edificio castri Cr. ad distribuend. commissar. percepta« auf dem Umſchlage bezeichnet als: »Regestrum edificiorum castri Crac. 1529 anno sexto G. D. S. B.« darin »Hans Dürer pictor regie maiestatis« oft erwähnt wird. Lepkowski in der Zeitſchrift: Teka Wilenska 1857. Nro. 2. S. 220 ff. Vergl. die Erbtheilung nach Alb. Dürers Tode im J. 1530 weiter unten im VI. Cap.

3) Kunſtwerke in Deutſchland I. S. 127.

4) Urkunde im Germaniſchen Muſeum; abgedr. Anzeiger f. K. d. Vorzeit VII. 1860. Sp. 276.

verkauft er und feine Frau Urfula den Befitz ihrer Behaufung »unter der Veften gegenüber Johann Neudörffers, des Rechenmeifters Haus am Eck der oberen Schmiedgaffe, welches er, der Verkäufer, von Albrecht Dürer, feinem feligen Bruder ererbt hatte« an den Apotheker Quintin Werthaimer [1]).

Dafs Andreas indefs fein Handwerk dafelbft fortwährend ausübte, erfehen wir aus einem Urtel vom 26. Juli 1521, laut deffen der Frohnbote Linhard Motfchidler, als Curator eines Nachlaffes, verhalten wird, dem Meifter eilf Rubine und einen Smaragd zu erfetzen, die diefer dem Verftorbenen anvertraut hatte [2]). Von feiner Frau Urfula hatte Endres Dürer, fo viel bekannt, blofs eine Tochter Conftantia, die urkundlich in den Jahren 1531 und 1533, ebenfalls an einen Goldfchmied vermählt erfcheint, Namens Gilg Kilian Proger. Trotz der Betheiligung an der nicht unbedeutenden Erbfchaft Albrecht Dürers fcheint diefer letzte Zweig der Familie in ziemlich dürftigen Verhältniffen gelebt zu haben [3]). Deshalb vielleicht verliefs auch Endres Nürnberg, um dem Bruder Hans nachzuziehen und ohne Erlaubnifs des Stadtraths fich in Krakau niederzulaffen. Der Rath forderte ihn daher 1534 auf, jene Stadt zu verlaffen und fein Hauswefen wieder in der Vaterftadt aufzufchlagen [4]). Diefer Aufforderung fcheint er Folge geleiftet zu haben. Doch im Jahre 1538 gibt ihm der Rath wieder ein Empfehlungsfchreiben an den König Sigismund von Polen, weil Andreas dort viele Ausftände einzukaffieren hätte [5]). Dies läfst vermuthen, dafs fein Bruder Hans Dürer inzwifchen verftorben fei, fonft hätte Andreas wohl weder grofse Forderungen in Polen gehabt, noch auch hätte er dafelbft eines Empfehlungsbriefes bedurft. Von da ab verfchwinden alle Nachrichten von der Familie Dürers, und da jene Conftantia als der einzige Spröfsling derfelben in der dritten Generation erfcheint, fo erledigen fich hiermit von felbft alle Verfuche, welche aus dem Vorkommen des gleichen oder ähnlicher Namen auf einen weiteren Fortbeftand der Familie fchliefsen laffen möchten. Nur Gilich, d. i. Egidius Kilian Proger, der Tochtermann Andreas Dürers, gehört felbft noch der Kunftgefchichte an, indem er fich als ein ganz gefchickter Kupferftecher erweift. Er fertigte meiftens fchmucke kleine Zierleiften als Vorlagen für Goldfchmiede; ihm gehört nämlich das aus einem mit G verfchränkten K und einem P gebildete Monogramm an, welches unter den Werken der fogenannten Kleinmeifter vorkommt.

1) Nürnberger Stadtarchiv, Literæ 51. fol. 53.

2) Nürnb. Stadtarchiv Cons. 27. fol. 203 b. Mittheil. Lochners.

3) Lochner, Anz. f. K. d. Vorzeit 1869. Sp. 231.

4) Baader, Beiträge zur Kunftg. II, 25.

5) Baader, Jahrbücher f. Kunftw. I, 246.

Bartſch [1]) führt neun, Nagler [2]) noch zwei weitere Blätter von ihm an; die Zahl wird ſich wohl noch verdoppeln laſſen. Die meiſten der bisher bekannten Stiche führen das Datum 1533, einzelne 1534 oder 1540. Ueber die Zugehörigkeit derſelben kann kein Zweifel obwalten, nachdem die letzterwähnte Jahreszahl einmal von der Bezeichnung: »Gilich Kilian Proger fecit« begleitet iſt. Proger iſt vielleicht bloſs ein Beiname, der auf die Einwanderung oder doch Herkunft von Prag hinweiſt. Hier sein Zeichen mit Motiven des bei ihm beliebten Blattwerkes:



Wir haben die Geſchichte von Dürers Familie von vornherein erledigt, um fortan um ſo ungeſtörter bei ſeiner eigenen Perſönlichkeit verweilen zu können. Es liegen keine Anzeichen dafür vor, daſs die beiden zuerſt geborenen Kinder Dürers des Aelteren ihre erſten Lebensjahre überdauert hätten. Albrecht, der Drittgeborne, war wohl ſchon frühzeitig der älteſte ſeiner Geſchwiſter; ein Grund mehr, daſs die Hoffnungen des Vaters insbeſondere auf ihm ruhten und ihm eine verhältniſsmäſsig beſſere Erziehung zu Theil wurde. Dürer ſelbſt erzählt: »und ſonderlich hatte mein Vater an mir ein Gefallen; da er ſah, daſs ich fleiſsig in der Uebung zu lernen war; darum lieſs mich mein Vater in die Schule gehen, und da ich Schreiben und Leſen gelernt, nahm er mich wieder aus der Schule und lehrte mich das Goldſchmiedwerk«. Wie Johann von Miltenberg, geb. 1478, in ſeiner Heimath, mag der kleine Dürer auſser einigen lateiniſchen Vocabeln wenig Poſitives in der Schule gelernt haben. Wie mangelhaft aber auch der öffentliche Unterricht damals geweſen ſein mochte, für ein ſo begabtes Kind, wie der kleine Dürer, war der Schulbeſuch von entſcheidender Wichtigkeit. Das Talent braucht fortwährende Erziehung und Anleitung bis zu den Höhen ſeiner einſtigen Thätigkeit; der Genius in ſeinem raſtloſen Drange bedarf bloſs eines erſten Anſtoſses, einer frühen Befreiung aus geiſtiger Hülfloſigkeit, alles andere ſucht und findet er ſelbſt auf. Dürer verlangt auch nachmals von der Vorbildung eines Knaben, welcher der Malerkunſt gewidmet wird: »daſs er recht leſen und ſchreiben könne und mit dem Latein auf-

1) Peintre graveur, IX. S. 33. | 2) Monogrammiſten, III. S. 25.

erzogen werde, zu verſtehen etliche Schriften«. Daſs auch er etwas Latein verſtand, lieſse ſich daraus, daſs er lateiniſche Bücher beſaſs, die Widmung von Pirkheimers Theophraſtus annahm und ſich ſtets fehlerloſer lateiniſcher Inſchriften bediente, ſchon vermuthen; auch wenn uns Dürer nicht ausdrücklich berichtete, daſs er in ſeiner Jugend den Vitruvium geleſen habe [1]).

Nichts iſt natürlicher, als daſs der Vater den jungen Dürer für ſein, nun ſchon in der Familie erbliches Handwerk beſtimmt hatte. Nach beendetem Schulbeſuche, wahrſcheinlich im 13. Lebensjahre, nahm er ihn daher in ſeine eigene Werkſtatt auf, und wir können auch ohne ſein eigenes ausdrückliches Zeugniſs annehmen, daſs der findige Knabe ſich raſch die Technik der Goldſchmiedekunſt zu eigen machte. Einer alten Nachricht zufolge ſoll er ſogar bereits in ſeiner Lehrzeit die ſieben Fälle Chriſti in Silber getrieben haben. Erhalten hat ſich von jenen Arbeiten eben ſo wenig etwas, wie von denen des Vaters ſelbſt. Jedenfalls aber muſste die Erlernung des Goldſchmiedewerks für ſeine künſtleriſche Zukunft von gröſster Bedeutung ſein. Der frühe Umgang mit plaſtiſchen Formen weckte jenen Sinn für körperliche Rundung und feine Modellierung, jenes raſtloſe Streben nach richtiger Perſpective und Raumvertheilung, wie er ſie zuerſt in die deutſche Kunſt eingeführt hat. Zugleich machte ihn das väterliche Gewerbe mit der Behandlung der Metalle innig vertraut, was ſeinen wahrhaft ſchöpferiſchen Fortſchritten auf dem Gebiete des Kupferſtiches ſicher ſehr zu ſtatten kam. Zu weit führen würde uns aber die Annahme, als hätte Dürer mehr als die allererſten Anfangsgründe der Stecherkunſt in der Werkſtatt ſeines Vaters gelernt. Das einfache Flachornament, welches damals etwa von einem Nürnberger Goldſchmiede angewendet wurde, konnte in dieſer Richtung keine Schule ſein. Hie und da haben ſich zwar in Deutſchland auch Goldſchmiede mit der Herſtellung von Platten zum Zwecke des Abdrucks beſchäftigt, ihre Leiſtungen blieben aber, im Gegenſatze zu den italieniſchen Goldſchmiedearbeiten, ſtets untergeordneter Art, und die ſehr roh gezeichneten Blätter des Iſrael van Mecken bezeichnen den Höhepunkt deſſen, was ein bloſser Goldſchmied als Kupferſtecher zu leiſten vermochte. Dabei ſind die beſſeren Stiche Meckens nie Originale, ſondern meiſt verderbte Copien beſſerer Vorbilder. Der erfindende Künſtler iſt in Deutſchland immer der Maler und dieſer liefert auch dem Goldſchmiede ſeine Vorlagen, wie es ja auch Dürer und Holbein gethan haben. Darum verſteht auch Dürer den Begriff der

1) Zahn, Die Dürer-Handſchriften des Brit. Muſeums Jahrb. f. Kunſtw. I, 12 und 14.

Malerei ſo, daſs er alles umfaſst, was wir heute zeichnende Künſte nennen würden, indem er ſagt: »Item Malen iſt das, daſs einer von allen Dingen eines, welches er will, wiſſe auf ein eben' Ding zu machen, ſie ſeyen wie ſie wollen« [1]). Vom Materiale der Ausführung völlig abſehend, erklärt er die Umſetzung einer räumlichen Erſcheinung in ein Flächenbild als die Aufgabe der Malerei. So genau wie in Italien wurde es damals im Norden mit der Vorbildung eines Goldſchmiedes eben nicht genommen. Im Gegentheile müſſen wir annehmen, daſs Dürers erſte Verſuche im Zeichnen keineswegs den Arbeitsſtunden der Goldſchmiedewerkſtatt ihre Entſtehung verdankten und unter den Augen des ſtrengen Vaters ausgeführt wurden. Sie erſcheinen vielmehr als Früchte einer vielleicht gar verpönten Nebenbeſchäftigung, ja wir beſitzen ſogar ein ausdrückliches Zeugniſs über die näheren Umſtände, unter denen ſie entſtanden. Im Britiſchen Muſeum befindet ſich die Skizze einer ſtehenden Frau, die einen Vogel, einen Falken, auf der Hand hält, in einer ſeltſamen burgundiſchen, ſpitz zugehenden Haube mit herabhängendem Schleier auf geröthetem Papier leicht mit Kreide ausgeführt. Dabei ſteht, offenbar von der Hand eines ehemaligen Geſpielen des kleinen Goldſchmiedlehrlings die Inſchrift: »Das iſt auch alt, hat mir Albrecht Dürer gemacht, eh' er zum Maler kam in des Wolgemuts Haus, auf dem oberen Boden in dem hinteren Haus im Beiſein Conrat Lomayer's ſeligen« [2]). In freien Stunden alſo, in den entlegenen Winkeln des väterlichen oder befreundeten Hauſes, im Kreiſe der ſtaunenden Kameraden ward zuerſt ſtatt gothiſchen Maſswerks und der beliebten Akeleiblümchen das erſte beſte unheilige Figürchen zu Papier gebracht, bis der kleine Meiſter ſich klar darüber war, daſs er nicht zum bloſsen Goldſchmiede beſtimmt ſei. »Und, erzählt er weiter, da ich nun ſäuberlich arbeiten konnte, trug mich meine Luſt mehr zu der Malerei, denn zu dem Goldſchmiedwerk; das hielt ich meinem Vater vor; aber er war nicht wohl zufrieden, denn ihn reuete die verlorene Zeit, die ich mit der Goldſchmiedlehre zugebracht hatte. Doch gab er mir nach, und da man zählte nach Chriſti Geburt 1486 an St. Andreas Tag (30. November) verſprach mich mein Vater in die Lehrjahre zu Michel Wolgemut, drei Jahre lang ihm zu dienen«.

Glücklicher Weiſe ſind nun auch noch andere Zeichnungen Dürers aus ſeinen Lehrjahren beim Vater erhalten, welche beweiſen, daſs die Zeit keineswegs ſo verloren war wie der gute Alte meinte. Seine

---

1) Jahrbücher f. Kunſtw. I. S. 13.

2) Jahrbücher f. Kunſtwiſſenſch. I. 183. | Die Handſchrift erinnert an die des Rechenmeiſters Neudörffer.

nachweisbar frühefte Arbeit ift das Selbftporträt des 13jährigen Knaben in der Albertina mit der fpäter von ihm eigenhändig beigefügten Infchrift: »Das hab ich aus einem Spiegel nach mir felbft konterfeit im 1484. Jahr, da ich noch ein Kind war. Albrecht Dürer.« Das Bildnifs in halber Geftalt ift mit einer für jenes Alter erftaunlichen Freiheit mit dem Silberftifte auf grundiertes Papier gezeichnet. Es ift ein finniges, liebliches Kindergeficht, in dem man unfchwer die Grundzüge des künftigen herrlichen Männerkopfes erkennt. Das lange Haar ift, der Sitte der Zeit gemäfs, blofs über den Augenbrauen gerade abgefchnitten und von einer Kappe bedeckt, deren Zipfel an dem Scheitel durch drei Knöpfe niedergehalten, auf der abgekehrten Seite in langen Franfen herabhängt, die mit bunten Federn befetzt fcheinen. Er trägt eine weite Joppe, die er mit der Linken zufammenhält, indefs die Rechte conventionell mit ausgeftrecktem Zeigefinger und Daumen nach rechts weift. Namentlich die unteren Theile des Gefichtchens find fehr wahr und fein gerundet. Die Haare insbefondere verrathen bereits feine künftige Eigenthümlichkeit und Meifterfchaft in ihrer Behandlung. Dagegen erfcheinen die Augen hart und ungefchickt, weil er diefelben in diefer Stellung nicht nach der Natur bilden konnte und ein felbftändigeres Wiffen ihm hierin noch nicht zu Hilfe kam. Indeffen find auch fpäterhin die Augen nicht eben die Stärke feiner Bildniffe; fie behalten häufig etwas Starres und Gezwungenes. Auffallend erfcheint auf den erften Blick in der Haltung wie in der langgeftreckten Form der rechten Hand und in der Art, wie die Draperien gebrochen find, eine grofse Aehnlichkeit mit den typifchen Bruftbildern in Hartmann Schedels Weltchronik.

So anfprechend diefes erfte Selbftbildnifs Dürers auch ift, in noch höherem Mafse zeigt eine andere Zeichnung aus dem folgenden Jahre 1485 die feltene Frühreife des Künftlers. Das Blatt aus der Sammlung Posonyi in Wien, jetzt im Befitze des H. Hullot in Paris, zeigt eine Madonna unter einem Thronhimmel fitzend, zu deren beiden Seiten je ein Engel fteht die Laute und die Harfe fpielend. Die Jungfrau zeigt einen länglichen Kopftypus mit hoher Stirne, fie trägt die mächtige Krone in der Art der Kölnifchen Bilder der Zeit, darunter hervor fliefst reiches Lockenhaar über ihre Schultern herab. Still vor fich herabblickend, neigt fie den Kopf linkshin gegen das zu ihr aufblickende und fie umarmende Chriftkind, das fie aufrecht auf ihrem Schofse hält. So unvollkommen deffen Körper wie auch die Hände der Mutter gebildet find, das Ganze ift ein Mufter liebenswürdiger Innigkeit, und lieblich ftimmen dazu die beiden muficierenden Engel, die halb neugierig halb andächtig die Gruppe betrachten. Die reiche





Dürers Selbstbildniss von 1484.

Stiftzeichnung in der Albertina zu Wien.

(Seite 44.)



Madonna von 1485.

Federzeichnung der Sammlung Hullot in Paris.

(Seite 44.)

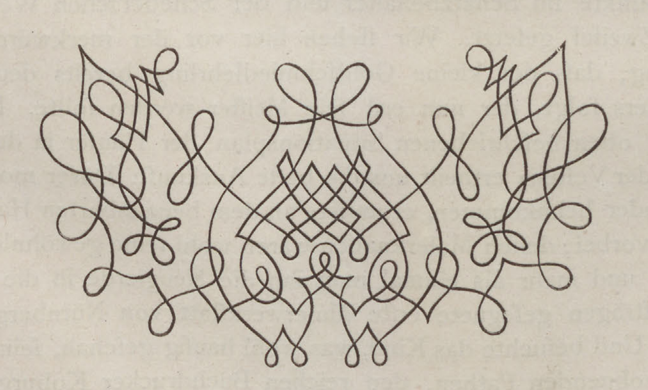


Gewandung fällt in ſehr ſcharf und eckig gebrochenen Falten herab. Das gothiſche Geſtühle, die Blumen im Vordergrunde, der verhaltene Ausdruck der Geſtalten, ihre ſymmetriſche Anordnung zum Andachtsbilde, alles trägt das Gepräge des alten Stiles in einer ungemiſchten Reinheit und Zierlichkeit, wie ſie ſpäter bei Dürer nirgends mehr vorkommt. Der Gegenſatz zu ſeiner ſpäteren Formengebung iſt ſo groſs, daſs niemand auf ſeine Urheberſchaft verfallen würde, wenn das Blatt nicht in der Mitte unten, ganz deutlich und echt, ſeine älteſte Bezeichnung: A und D neben einander und das Datum 1485 trüge. Iſt ſchon die gewandte Führung des Silberſtiftes im Selbſtporträte des vorigen Jahres überraſchend, ſo bleibt dieſe ſichere Handhabung der Feder durch den vierzehnjährigen Knaben geradezu unerklärlich. Dieſe Zeichnungen ſetzen nicht bloſs vielfache Vorübung voraus, ſondern auch ein ganz bewuſstes Streben und eine maleriſche Auffaſſung, die weit über die Anforderungen des Goldſchmied-Handwerks, wie über alles das hinausgeht, was er etwa bei ſeinem Vater lernen konnte.

Zur Stütze der geſchichtlichen Wahrheit haben wir die getreue Abbildung der beiden letztgenannten Zeichnungen in Holzſchnitt hier beigegeben. Wer mit dem Gange der Ueberlieferung auf dem Gebiete der Malerei vertraut iſt, wird auf den erſten Blick ſehen, daſs hier nicht ſchwanke Gebilde eines unabhängigen jugendlichen Autodidakten vorliegen. Dieſe Arbeiten tragen nicht bloſs den allgemeinen Charakter der damaligen Kunſtweiſe, auch nicht bloſs das locale Nürnberger Gepräge derſelben, ſie ſtehen geradezu unter dem vollen Einfluſſe einer beſtimmten tüchtigen Malerſchule. Daſs dieſe keine andere iſt, als die Michel Wolgemuts, wird durch die zahlreichen Vergleichungspunkte im Schatzbehalter und der Schedel'ſchen Weltchronik auſser Zweifel geſetzt. Wir ſtehen hier vor der merkwürdigen Erſcheinung, daſs der kleine Goldſchmiedlehrling bereits den Spuren des Malers folgt, der nun erſt ſein Meiſter werden ſollte. Ein Blick auf den oben beſchriebenen Situationsplan der Häuſer in der Straſse »Unter der Veſten« ertheilt uns die beſte Auskunft. Dürer mochte ausgehen oder heimkommen, er muſste an dem benachbarten Hauſe Wolgemuts vorbei; deſſen Malerknaben waren wohl ſeine gewöhnlichen Geſpielen, und mehr als einmal mag ihn die Neugierde in die reichlich mit Aufträgen geſegnete erſte Malerwerkſtatt von Nürnberg gelockt haben. Und beſuchte das Kind, was wohl häufig geſchah, ſeinen weiter unten wohnenden Pathen, den reichen Buchdrucker Koburger, dann konnte er wohl auch ſehen, wie die von deſſen Geſchäftsfreunde Wolgemut gezeichneten Holzſtöcke abgedruckt wurden. Ohne Zweifel gieng ſo der Knabe frühzeitig bei Wolgemut aus und ein, und bald

mufste dieſer an ſeiner glücklichen Hand Gefallen finden. Als er dann den Vater anlag ihn Maler werden zu laſſen, da konnte die Wahl des Meiſters nicht mehr fraglich ſein, ſie war bereits getroffen. Es kann nur auf einem Irrthume beruhen, wenn Chriſtoph Scheurl in ſeiner 1515 gedruckten Lobrede auf Anton Kreſs und nach ihm Neudörffer berichtet, der alte Dürer hätte daran gedacht, das Söhnchen anderwärts, und zwar nach Colmar zu Martin Schongauer in die Lehre zu geben [1]). Fügte ſich der bedächtige Vater ſchlieſslich auch, vielleicht nicht ohne Fürſprache von Nachbar und Gevatter, dem Wunſche ſeines Lieblings, die väterliche Goldſchmiedewerkſtatt mit der des Malers zu vertauſchen; in weitausſehende Pläne, die auch entſprechende Opfer gekoſtet hätten, würde er ſich wohl nie eingelaſſen haben. Und dazu hatte es auch keine Noth. Meiſter Wolgemut ſtand damals in der Blüthe ſeiner mannigfachen Kunſtthätigkeit, er war ein geachteter wohlhabender Mann, deſſen guter Ruf als Künſtler nicht bloſs auf die Mauern der Vaterſtadt beſchränkt war; von nah und fern kamen groſse Aufträge an ihn. Wir können mit Sicherheit annehmen, daſs Nürnberg damals mit Stolz auf Michel Wolgemuts Werkſtatt blickte; und wenn Vater Dürer ſicher mit den meiſten ſeiner Mitbürger der Anſicht huldigte, Meiſter Wolgemut ſei ein ſo guter Maler, wie nur irgend einer in deutſchen Landen, ſo hatte er darin, wie wir ſehen werden, gar nicht ſo Unrecht.

1) Vergl. Schnaaſe, Mittheilungen der k. k. Centralcommiſſion, Wien VIII, 187.



IV.

Michel Wolgemut.

»Zum virten iſt dy kunſt nütz: man erlangt groſser und ewiger gedechtnuſs darfon, so man's ordenlich prawcht.« Dürer.



Michel Wolgemuts Schickſal in der Kunſtgeſchichte liefert den beſten Beweis, welch' ein trefflicher Lehrer er Dürern geweſen iſt. Auf den ihm von ſeinem alten Meiſter gewieſenen Bahnen fortſchreitend, hat Dürer bald die Thätigkeit deſſelben dermaſsen verdunkelt, daſs deſſen Name faſt nur noch in ſeinen Beziehungen zu dem groſsen Schüler genannt wurde. Darüber hinaus weiſs bereits Neudörffer 1547 [1]) bloſs ein Gemälde Wolgemuts zu nennen und Doppelmayr [2]) erklärt deſſen Werke durch die Länge der Zeit für ganz verſchollen. Nur die Holzſchnitte in der Weltchronik Hartmann Schedels konnten ihm nicht beſtritten werden, da ſein Name am Schluſſe des Werkes ausdrücklich genannt wird; aber auch hier fehlte es nicht an Zweifeln über ſein Verhältniſs zu dem, mit ihm zugleich genannten Wilhelm Pleydenwurff. Man wollte ſogar zu Gunſten des Letzteren Wolgemut zum Holzſchneider, zum handwerksmäſsigen Techniker erklären und ſo ſein Verdienſt an der groſsen Publication ſchmälern.

Demgemäſs hat ſich allmählich die Anſicht feſtgeſetzt, als hätte Dürer bei Wolgemut nicht viel lernen können. Das Verſtändniſs ſeiner Entwickelung ward dadurch weſentlich erſchwert, die ganze Erſcheinung Dürers ward zum Räthſel; denn nichts begreifen wir ſchwerer, als eine Reihe von bedeutenden Thatſachen, deren Anfänge wir nicht kennen. Allerdings trug zu jener Auffaſſung die Art bei, in welcher

---

1) Nachrichten, Nürnb. 1828. S. 35. | 2) Nachrichten, Nürnb. 1730. S. 181.

Dürer über feine Lehrzeit bei Wolgemut berichtet: »In der Zeit verlieh mir Gott Fleifs, dafs ich wohl lernte, aber viel von feinen Knechten leiden mufste« [1]). Statt auf den Vorderfatz hat man bisher zumeift auf den Nachfatz diefer Mittheilung den Nachdruck gelegt und die Sache fo aufgefafst, als hätte Dürer bei Wolgemut mehr fchlechte Behandlung als guten Unterricht erfahren. Dagegen ift zu bemerken, dafs fich Dürer nirgends über feinen Lehrmeifter beklagt, vielmehr bis an fein Lebensende in freundfchaftlichen Beziehungen zu ihm geftanden hat. Dafs aber ein Lehrknabe unter rohen Gefellen einer Werkftatt zu leiden hatte, war gewifs zu jener Zeit fo wenig etwas Ungewöhnliches, wie es etwa heutzutage noch etwas Seltenes ift. Man denke nur an das Loos der kleinen Schützen bei den fahrenden Schülern! Die Bedeutung jener Nachricht liegt nicht fowohl in der ficher ganz gewöhnlichen Thatfache, die fie enthält, fondern vorzüglich in der Perfönlichkeit des Berichterftatters. Das Wichtige und Neue daran ift nur der tiefe Eindruck, den die unwürdige Behandlung in einer zarter befaiteten Seele zurückliefs; es ift eben der moderne Menfch, der fich gegen die ererbte Rohheit empört; der zum Bewufstfein perfönlicher Würde gelangte Bürger, der die als Kind erlittene Schmach noch im Mannesalter nachempfindet. Uns aber gilt es, zu unterfuchen, was Dürer mit dem »ihm von Gott verliehenen Fleifse« bei Wolgemut lernen konnte, und zu diefem Behufe müffen wir uns zunächft fragen, was Michel Wolgemut felbft geleiftet hat.

Diefe Frage zu beantworten unterliegt ganz befonderen Schwierigkeiten. Wenn wir uns mit noch unzulänglichen Hilfsmitteln daran wagen, fo gefchieht es in der Ueberzeugung, dafs diefer Verfuch zur weiteren Verfolgung unferes Gegenftandes unabweislich ift. Unfere Beantwortung kann in keiner Hinficht auf Vollftändigkeit Anfpruch machen, eher dürfte diefelbe nach mancher Seite der Berichtigung bedürfen. Vielleicht dafs dadurch mittelbar doch einer befferen Würdigung des Meifters vorgearbeitet wird und Andere dann glücklicher in der Löfung der hier noch obfchwebenden Räthfel fein werden. Vorläufig verfuchen wir es, die Stelle, welche Wolgemut in der deutfchen Kunftgefchichte einnehmen mufs, fo weit auszufüllen, als es nothwendig ift, um das Wachsthum Dürers daraus ableiten zu können.

Was die Gemälde Michel Wolgemuts anbelangt, fo dürfen wir uns nicht durch die Unzahl mehr oder minder roh angeftrichener Bretter beirren laffen, die in Nürnberg und anderwärts mit feinem Namen bezeichnet werden. Solcher blofs handwerksmäfsiger Erzeug-

---

1) Dürers Briefe, 74, 12 mit Anmerkung über die ungenaue Ueberlieferung der Stelle.

niſſe des Pinſels hat jede deutſche Malerſchule eine ziemliche Anzahl aufzuweiſen, und wenn die Nürnberger Schule des XV. Jahrhunderts reicher daran erſcheint als andere, ſo erklärt ſich das leicht aus ihrer maſſenhaften Production. Was wir bisher von Gemälden in Ermanglung jeder Signatur mit einiger Sicherheit auf Wolgemuts Werkſtatt zurückführen können, beſchränkt ſich auf einige groſse Altarwerke, an denen wieder die Grenze der eigenhändigen Betheiligung des Meiſters bei der Ausführung Gegenſtand des Zweifels iſt. Wolgemut erſcheint eben meiſt als Unternehmer, der ſeine Kunſt zwar in groſsem Maſsſtabe, aber auch mit Hilfe vieler fremden Kräfte ausübt, ſo daſs es ſchwer wird, ſeine eigene Hand dabei zu verfolgen. In dem Geſchäftsmanne geht aber doch der Künſtler nicht unter; in all' der Maſſenproduction waltet ein mächtiger Geiſt, der vor keiner Schwierigkeit zurückſchreckt und jede neue Richtung raſch ergreift, um ſie nicht bloſs auszubeuten, ſondern auch weiter zu entwickeln. Läſst ſich nun auch die überreiche Thätigkeit, welche Wolgemut in ſeinem 85jährigen Leben entfaltete, vorerſt nur in ganz allgemeinen Zügen feſthalten, ſo viel ergiebt ſich ſchon aus vereinzelten Thatſachen, daſs wir es hier mit einem groſsen Meiſter zu thun haben, der bahnbrechend wirkte auf allen jenen Gebieten, auf welchen Dürer mit ſeinem Ruhme auch den ſeines Lehrmeiſters geerntet hat. So hoch wir auch Dürers Genius zu ſtellen geneigt ſind, ohne Wolgemuts Vorgang hätte er die Stufe ſeiner Vollendung nicht erreicht. Am wenigſten dürfte dies vorerſt im Bezug auf jene groſsen Publicationen beſtritten werden, durch welche Wolgemut der Begründer der fortan muſtergiltigen Nürnberger Holzſchneiderſchule geworden iſt.

Als Anton Koburger im Jahre 1483 ſeine oberdeutſche Bibelausgabe veranſtaltete, entlehnte er noch die Abbildungen dazu der ein Jahrzehent früher erſchienenen Kölner Bibel. So roh und unvollkommen auch die hundertſieben Holzſtöcke waren, die bei dieſer Gelegenheit nach Nürnberg kamen, ſie genügten, den Unternehmungsgeiſt Koburgers und Wolgemuts zur Bewältigung groſser Aufgaben herauszufordern. Unter ihrer Leitung erhob ſich der bis dahin bloſs handwerksmäſsig geübte Formſchnitt raſch zur Höhe der damaligen Kunſtleiſtung. Zeugniſs davon geben die einundneunzig groſsen Tafeln in dem 1491 durch Koburger veröffentlichten »Schatzbehalter des Reichthums des ewigen Heils und Seligkeit.« Um die Bedeutung dieſes Kunſtdenkmales zu ermeſſen, braucht man daſſelbe bloſs mit allem dem zu vergleichen, was der Holzſchnitt bis dahin geleiſtet hatte. Die Zeichnungen ſtammen wohl ſämmtlich von ein und derſelben Meiſterhand her und gehören ohne Zweifel Wolgemut ſelbſt an.

Der mannigfache Reichthum der Erfindung, die freie Beweglichkeit der Figuren ift ftets von der Rückficht auf das technifch Mögliche geleitet. Die Ausführung im Schnitte ift zwar fehr ungleich, theils unbeholfener, theils vollendeter, je nachdem die verfchiedenen Formfchneider bereits zu einer höheren künftlerifchen Ausbildung gelangt waren oder nicht. Was der Meifter anftrebte, zeigen uns fo gelungene Blätter wie gleich das erfte: Gott Vater auf dem Throne fitzend und den vor ihm knieenden Heiland fegnend. Die Figuren find gefchickt in die gegebenen Räume eingeordnet; eine emfig durchgebildete Gewandung erhöht ihre Würde, und wenige kleine Striche in den Gefichtern genügen, um denfelben Ausdruck und Mienenfpiel zu verleihen. Die Darftellung wagt fich an alles, und doch ift dem noch ungefchulten Schneidemeffer nicht zu viel zugemuthet. So fehr auch die Formen der Dinge vereinfacht find, immer noch giebt das, was von der Zeichnung ftehen bleibt, ein deutliches Bild von der Abficht des Meifters. Die Holzfchnitte des »Schatzbehalters« find durchweg ohne eine beftimmte Bezeichnung. Gleichwohl wird das grofse verzierte W auf dem Banner in der reizenden Darftellung vom Einzuge Jephtas, der neunzehnten Figur, wie fchon Paffavant annimmt, nicht anders als auf Wolgemuts Namen zu deuten fein; einen gleichen Sinn möchte auf der achtzigften Figur das Fähnlein mit dem W zwifchen den zwei andern haben, die je mit dem erften und dem letzten Buchftaben des Alphabetes geziert find [1]).

Der Beifall, den zweifelsohne die Bildwerke des »Schatzbehalters« ernteten, konnte die Herrn Sebald Schreyer und Sebaftian Cammermeifter leicht bewegen, noch im felben Jahre, am 29. December 1491, mit Michel Wolgemut und feinem Stieffohne Wilhelm Pleydenwurff einen Vertrag über ein anderes grofses Unternehmen abzufchliefsen, nämlich über die Veröffentlichung der illuftrierten Ausgabe von Dr. Hartmann Schedels »Neuer Weltchronik«. Die genannten Patrizier lieferten die Mittel zur Herftellung von mehr als zweitaufend Holzftöcken; die beiden Maler aber müffen eifrig an der Arbeit gewefen fein und eine grofse Werkftatt zu ihrer Verfügung gehabt haben, da das Werk bereits nach zwei Jahren, am 23. December 1493 vollendet war. Der urfprünglich lateinifche Text ward durch den Lofungsfchreiber Georg Alt mit angemeffenen Veränderungen auch in's Deutfche übertragen und Koburger veranftaltete die Ausgabe zu-

1) Daffelbe gilt vielleicht von dem Wimpel auf dem Zelte der Fig. 58, nur erfcheint der Buchftabe dort vom Holzfchneider verftümmelt, wie dies auch fonft bei Infchriften der Fall ift, z. B. bei dem AVE MARIA GRA . . . auf Figur 64.

gleich in beiden Sprachen. Welche grofse Verbreitung diefe Foliobände frühzeitig gefunden haben, zeigt nicht blofs das heute noch ziemlich häufige Vorkommen derfelben, fondern auch die im Nürnberger Stadtarchiv befindliche Urkunde vom 22. Juni 1509, in welcher die Betheiligten von den Ergebniffen des gemeinfamen Unternehmens Rechenfchaft geben und fich über den ganz namhaften Erlös aus demfelben vergleichen. Die Bücher giengen nach allen Richtungen an Bevollmächtigte in vielen deutfchen Städten bis Bafel, Strafsburg, Lübeck, Danzig, Breslau, Prag und Wien; fodann nach Paris, Lyon, Krakau und Ofen. Starken Abfatz fand die Weltchronik auch in Italien, namentlich in Como, Mailand, Genua, Florenz, Bologna, theils durch die Vermittlung des Nürnberger Kaufmanns Anton Kolb, theils reifte dort zur Beforgung der Verkäufe ein Peter Vifcher von Stadt zu Stadt, der aber wohl kaum mit dem berühmten Nürnberger Erzgiefser ein und diefelbe Perfon fein dürfte. In Nürnberg felbft koftete der ftattliche Folioband »roh« d. i. mit farblofen Holzfchnitten und ungebunden 2 Gulden rheinifch, illuminiert und eingebunden das dreifache.

Die Veröffentlichung der Nürnberger Weltchronik war infofern ein Ereignifs in der Gefchichte des Buchdruckes, als bis dahin ein grofses Werk profanen Inhaltes in fo prächtiger Ausftattung noch nirgends erfchienen war. Der Gelehrte und der Künftler hatten gleichen Antheil an den Erfolgen des Buches, das zum Lefen wie zum Schauen einlud und fo recht auf den zur geiftigen Selbftändigkeit gelangenden Bürgerftand, den gebildeten Mittelftand der neueren Zeit berechnet war. Trotz manchen abenteuerlichen Vorftellungen, die es enthält, hat das Werk viel zur Erweiterung des mittelalterlichen Gefichtskreifes im Volke beigetragen. In der gefchichtlichen Darftellung Hartmann Schedels erfcheint Heiliges und Weltliches bunt gemifcht, Bibel und Mythologie reichen fich friedlich die Hand ganz in der Art der italienifchen Humaniften, bei denen der Verfaffer in die Schule gegangen war. Der Erfindung des Malers war hier weiter Spielraum geboten, die künftlerifche Ausführung aber litt fichtlich unter der Befchleunigung der Arbeit und die Vollendung der Holzfchnitte nimmt daher gegen das Ende des Buches immer mehr ab. Die grofsen Compofitionen zeigen ganz die Geftaltungskraft und die herbe Phantafie Wolgemuts von dem finnigen Familienbilde der aus dem Paradies vertriebenen erften Eltern (Fol. 9) bis zu dem wilden Tanze der fünf Gerippe in dem Bilde des Todes (Fol. 264). Die vielen Wiederholungen gleicher Motive mögen auf den Antheil des jungen Pleydenwurff und anderer Gehilfen entfallen. Zierrath und Beiwerk folgen

noch vorwiegend dem Geschmacke am alten Stile, der sich freilich dem Spiele mit Naturformen und jeder Laune des Künstlers fügen muss. Die zahlreichen Städteansichten der Weltchronik ergeben sich wohl vielfach als Ausgeburten der Phantasie, das Charakteristische von manchen ist aber doch so glücklich festgehalten, dass ein offenes Auge für Naturerscheinungen und Zeichenstudien auf weiten Reisen vorausgesetzt werden müssen. So unvollkommen diese Städtebilder uns auch erscheinen mögen, sie sind doch die ersten Anfänge einer selbständigen Landschaftsmalerei [1]). Durch das stoffliche Interesse geleitet macht Wolgemut zuerst ein Stück Gegend zum Hauptgegenstande der Darstellung und gelangt so immer mehr zu der ganz modernen Fähigkeit, in dem Anblick der freien Natur sich zu vertiefen und die Reize der Landschaft im Bilde nachzuempfinden.

Irgend ein Monogramm oder ein sonstiges Zeichen des Künstlers findet sich auf den Holzschnitten der Schedel'schen Chronik nicht. Es bedurfte dessen auch nicht, da ja am Schlusse der beiden Ausgaben die Namen der Maler Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff ausdrücklich genannt sind; doch bleibt der unmittelbare Antheil jedes einzelnen an der Ausführung dabei unbestimmt. So bieten uns denn die Holzschnitte Wolgemuts wie seine Gemälde nur ein ganz ungefähres Bild seiner persönlichen Leistungen. Einen deutlicheren Begriff von seiner Bedeutung und Eigenthümlichkeit erhalten wir erst, wenn wir auch jene dritte, nicht minder hervorragende Seite seiner künstlerischen Thätigkeit in's Auge fassen, die ihm in unserem Jahrhunderte fast allgemein abgesprochen wurde — ich meine seine Leistungen auf dem Gebiete des Kupferstiches. Denn im Gegensatze zu seinen Malereien und Holzschnitten, tragen Wolgemuts Kupferstiche regelmäsig eine bestimmte Bezeichnung. Dies ist aus der ursprünglich mercantilen Bedeutung des Monogramms leicht erklärlich, denn die Marke des Künstlers war ein Schutzmittel für seine Waare, wie für jede andere; auch verlangten wohl die Behörden überall eine Kennzeichnung der auf öffentlichem Markte ausgebotenen Kunstblätter zur Ordnung der Besteuerung und des Verkaufsrechtes. Gemälde, welche ein vielbeschäftigter Meister nur auf Bestellung malte, bedurften des Monogramms ebensowenig als Holzschnittwerke in Büchern, welche die Adresse des Druckers oder Verlegers trugen. Die Kupferstiche aber, welche man auf Märkten, Wallfahrten, Kirchenfesten u. dergl. feil zu bieten pflegte, konnten der Monogrammes nicht so

1) Abgesehen etwa von den ganz vereinzelten Beispielen in Breydenbachs Reise nach Jerusalem 1486, und in Thoman Lyrars oder Lyrers Chronik von Schwaben.

leicht entbehren. Die Platte wurde damit verfehen, fobald Abdrücke für den Handel gemacht werden follten. Einzelne Drucke ohne Monogramm gelten daher mit Recht als Probedrucke, und die gröfsere Seltenheit der unbezeichneten Blätter eines Meifters deutet fchon darauf hin, dafs diefelben nicht für den Markt beftimmt waren.

Aus Gründen nun, deren Erörterung beffer in dem VIII. Capitel, Dürers »Wettftreit mit Wolgemut«, Platz findet, fehe ich mich genöthigt, die meiften jener altdeutfchen Kupferftiche, welche unten in der Mitte mit dem Monogramme W verfehen find und feit Beginn unferes Jahrhunderts dem Goldfchmiede Wenzel von Olmütz zugefchrieben werden, wieder für Wolgemut und feine Werkftatt in Anfpruch zu nehmen. Freilich erfchweren diefelben Umftände, welche das Erkennen von Wolgemuts Art in feinen Gemälden und Holzfchnitten bisher behindern, auch das Verftändnifs feiner Kupferftiche. Auch hier waltet eine grofse Verfchiedenheit in der Behandlung, auch hier nöthigt die Ungleichheit der einzelnen Platten zur Annahme mannigfacher helfender Hände, auch hier erfcheint Wolgemut zugleich als Leiter einer grofsen, nicht blofs künftlerifchen Zielen folgenden Werkftatt. Da werden nicht nur Originale feiner Erfindung, fondern vorwiegend auch Copien nach gangbaren Blättern anderer Meifter geftochen. Niemals aber finken diefe Nachftiche zu geiftlofem, einförmigem Machwerke herab, wie etwa jene des Ifrael van Mecken; fie verrathen in Zeichnung und Technik das wachfame Auge des univerfalen Meifters, der mit feltenem Spürfinn die Leiftungsfähigkeit jedes Materials aufzudecken weifs. Ohne Zweifel ift durch Wolgemut zuerft die Übung des Kupferftiches in Nürnberg eingebürgert worden. Allerdings erlaubt uns der heutige Stand unferer, etwas verfahrenen Forfchung eine genaue Begränzung und zeitgemäfse Ueberficht feines Kupferftichwerkes noch nicht. Die Seltenheit feiner Blätter in guten, alten Abdrücken, die allein Handhaben zur Bildung eines richtigen Urtheils darbieten könnten, wird uns die Kritik auch fernerhin erfchweren. Immerhin geben uns aber gerade die Kupferftiche Wolgemuts fo viel Anknüpfungspunkte für feinen künftlerifchen Entwickelungsgang, dafs wir es darauf hin wagen, mit Zuhilfenahme einiger urkundlichen Nachrichten, eine Gefchichte desfelben anzubahnen.

Nach der freilich fpäten Infchrift auf dem Bildniffe Michel Wolgemuts von Dürer in der Pinakothek zu München, wäre der Meifter 1434 geboren worden. Welcher von den vielen in den Nürnberger Bürgerbüchern des XV. Jahrhunderts verzeichneten Wolgemut fein

Vater gewesen und welches Gewerbe derselbe betrieben habe, läfst sich nicht bestimmen. Ebenso entzieht sich sein Lehrmeister jeder Nachforschung. Ziemlich sicher scheint nur, dafs Wolgemut nach Beendigung seiner Lehrzeit sich länger in den rheinischen Gegenden aufgehalten habe, eben als die Malerei daselbst nach der Mitte des XV. Jahrhunderts in einem entscheidenden Umschwunge begriffen war. Die wechselnden Einflüsse, die er dort erfuhr, spiegeln sich in seinen Kupferstichen wieder, wenn dieselben vielleicht auch in späteren Jahren vollendet wurden. Der Kölnischen Schule des Meisters Stephan Lochner gehört das Urbild jenes Stiches an, auf welchem in einer Landschaft unter hohen Bäumen sitzend Loth mit seinen Töchtern dargestellt ist [1]. Der Kopf des Alten ist markig, langnasig, die Töchter erscheinen in dem Aufzuge der damaligen rheinischen Mode, mit glattgeschorenem Vorderhaupt und rückwärts emporstehenden Hauben. Die Stichelführung ist hart und trocken und verräth namentlich im Baumschlage einen Meister, der auf die Wirkungen des Holzschneidemessers zu rechnen gewohnt ist. Dasselbe gilt von dem letzten Abendmahle [2] mit den kurzleibigen, grofshäuptigen Figuren um den runden Tisch, wo vorne das Monogramm W nicht eingestochen, sondern ausgespart ist, so dafs es im Abdrucke weifs auf dunklem Grunde erscheint. Die Composition hat eine bemerkenswerthe Aehnlichkeit mit der siebenundvierzigsten Figur des „Schatzbehalters", wo nur für den Holzschnitt alles Beiwerk vereinfacht erscheint; die architektonische Perspective des Hintergrundes vergleicht sich auch mit der vierundzwanzigsten Figur jenes Werkes. Schlagender noch erscheinen die Beziehungen zur Kölnischen Schule in der h. Ursula [3], die dem Gemälde im Museum von Köln entspricht, und in zwei anderen, technisch bereits fortgeschritteneren Kupferstichen Wolgemuts, darstellend die Martyrien der Apostel Andreas und Bartholomæus [4]. Es sind getreue, gleichseitige Nachbildungen von zweien der zwölf Innenbilder am Altare von St. Laurentius zu Köln, die von Passavant dem Meister Stephan selbst, von Schnaase [5] und Anderen einem phantasiereichen Schüler oder Zeitgenossen desselben zugeschrieben werden; sie befinden sich gegenwärtig im Städel'schen Institute zu Frankfurt. Deutliche Anklänge an die Formgebung der Kölnischen Schule finden sich denn auch an vielen Stellen der Wolgemut'schen Holzschnittwerke, selbst noch in denen der Weltchronik.

---

1) Bartsch, Peintre-Graveur, VI. 319. Nr. 1.
2) Bartsch, a. a. O. S. 324. Nr. 16.
3) Passavant, Peintre-Gr. II. 135. Nr. 70.
4) Bartsch, Nr. 23, 25.
5) Geschichte d. bild. K. VI. 461.

Im Ganzen aber war es mit der Blüthe dieser Schule vorbei. Noch als Wolgemut am Rheine arbeiten mochte, ward daselbst der Einfluss der van Eyk'schen Richtung der alleinherrschende. Möglich, dass der junge Wolgemut dem Zuge des neuen Geschmackes selbst bis zur Quelle entgegen gegangen ist, und dass er so wie Dürers Vater bei »den grossen Künstlern in den Niederlanden« gearbeitet habe. Wenigstens sind einige seiner feinsten Kupfer nach Vorbildern aus der Eyk'schen Schule gestochen; so die reizende Lautenspielerin im Rasen sitzend mit der hohen burgundischen Haube und dem pelzverbrämten, in scharfe Falten gebrochenen Gewande. Ueber ihren Schultern wiegt sich auf einem Bäumchen ein Papagei und zu ihren Häupten steht auf einer Bandrolle die Inschrift: **Och mich verlanget zir, do gros min libes lieb, noch dir, dos geloub mir vor wor**[1]). Die Tracht und die Erfindung der Figur ist entschieden flämisch, doch zeugt die Mundart des Spruches für den oberdeutschen Stecher. Die technische Behandlung der Platte erscheint zu einer ungewöhnlichen Zartheit vollends in denjenigen Blättern ausgebildet, in denen Wolgemut Stiche des sogenannten »Meisters von 1480« oder »vom Amsterdamer Cabinet« mit Erfolg reproduciert. Es sind dies das sitzende Liebespaar, die türkische Familie, und der vom jungen Weibe unterjochte Greis mit der Inschrift: NESEL[2]). Diese Blätter sind getreue Nachbildungen bekannter Originale jenes bedeutendsten Stechers aus der Eyk'schen Schule; sie ahmen völlig dessen duftige Modellierung mittelst haarfeiner Strichelchen nach. Die sichere Handhabung der jenem Meister ganz eigenthümlichen Art von kalter Nadelarbeit durch Wolgemut setzt vielleicht doch irgend welche persönliche Berührungspunkte voraus, denn von aller Kunstübung pflanzt sich bloss mittelbar nichts so schwer in die Ferne fort, als ein technisches Verfahren.

Ungleich mehr aber als der flämischen Schule selbst folgte Wolgemut jener Formenauffassung, welche ursprünglich von Rogier van der Weyden ausgehend am Oberrhein Wurzel gefasst hatte. Dort war wohl schon in Wolgemuts Wanderjahren die Werkstatt des berühmten Meisters E. S. vom Jahre 1466 in Thätigkeit. Grosses wurde daselbst auf kleinen Flächen gestaltet. Die Gefühlsweise des alten Stiles war noch nicht erloschen, ja eine gewisse weiche Empfindsamkeit pflanzte sich, aus der Kölnischen Schule kommend, in dieser ältesten schwäbischen fort; aber eine frische Naturauffassung belebt ihre mageren zarten Gestalten, die mit Vorliebe in die Tracht der Niederländischen Muster gekleidet werden. In zweien seiner Stiche entlehnt

1) Bartsch, VI, 343; Passavant, II, 134. | 2) Bartsch, Nr. 48; Passavant, Nr. 73, 74.

der Meiſter E. S. geradezu Compoſitionen von Rogier van der Weyden. Sorgfältig ausgeführte Gemälde dieſer Schule laſſen ſich nur wenige nachweiſen; faſt ausſchlieſslich bleibt der Kupferſtich das Mittel ihrer Darſtellung, auch bei jenem Meiſter, in dem die oberrheiniſche Schule den Gipfelpunkt ihrer Blüthe erreicht, bei Martin Schongauer von Colmar. Obwohl Schongauer bloſs um ein Jahrzehent älter geweſen ſein kann als Wolgemut, läſst doch die Gleichartigkeit ſeiner zahlreichen Kupferſtiche auf frühzeitigen Abſchluſs einer raſcheren künſtleriſchen Entwickelung ſchlieſsen. Durch die Sicherheit ſeines Wollens muſste er dem ſuchenden Nürnberger Maler weit überlegen ſein. Eine perſönliche Berührung zwiſchen Beiden iſt für die Wanderjahre Wolgemuts unbedingt anzunehmen, nicht ſowohl wegen ſeines vielfachen Eingehens auf die Formenſprache Meiſter Martins, als vielmehr wegen ſeines innigen Anſchluſſes an das techniſche Verfahren deſſelben im Stiche und in der Malerei. Daher die vielen wohlverſtandenen Copien Wolgemuts nach Schongauers Stichen, die in guten Drucken den Originalen faſt gleichwerthig ſind. Von den Holzſchnitten zeigt gleich das erſte Blatt des Schatzbehalters, Jesus vor dem Throne Gott Vaters, die Benützung eines Kupfers von Schongauer[1]).

Die früheſten, Michel Wolgemut bisher und mit gutem Grunde zugeſchriebenen Gemälde ſind die vier groſsen Flügel vom Altare der Dreifaltigkeitskirche zu Hof, gegenwärtig in der Pinakothek zu München (Säle, Nr. 22, 27, 39, 82). Sie ſind gut erhalten, beiderſeits bemalt und zeigen: Chriſtus auf dem Oelberge, St. Michael den Drachen tödtend, die Kreuzigung[2]), die Verkündigung, die Kreuzabnahme, die Auferſtehung, endlich die Anbetung des Chriſtkindes und die beiden Apoſtel Bartholomaeus und Jacobus nebeneinanderſtehend; bloſs die letztgenannten zwei Darſtellungen haben Goldgrund; ſie bildeten wohl die Auſsenſeiten des geſchlossenen Altares, deſſen Mittelſtück ſicher ein Sculpturwerk war. Zu Häupten der Apoſtelfiguren die Inſchrift: **nach Chriſti geburt MCCCCLXV iar iſt dis werck geſatzt worden.** Die heiligen Geſchichten ſind mit nüchternem Ernſte aufgefaſst; die Geſtalten ſind mager, aber nicht ſchlank, die Köpfe oval, die Naſen lang und ſpitz, die Augen ſchmal aber fein geſchlitzt, das Kinn ſpringt weich gerundet vor, zuweilen mit ganz feinem Grübchen. Die Geſichter der Frauen ſind nicht ohne Reiz, und tiefe Würde ſpricht aus den Männerköpfen; der des auferſtehen-

1) Bartſch, Nr. 72.

2) Eine groſs ausgeführte Federzeichnung im Peſter Nationalmuſeum ſtimmt nahezu mit dieſer Compoſition überein, iſt gleichzeitig und ſicher von derſelben Meiſterhand.

den Chriftus ift von gewaltigem Ernft, doch wird der Ausdruck durch das fich verjüngende Untergeficht gemildert. Hierin, wie in den mageren Gliedern an Schongauers Typus mahnend, erfcheint die Geftalt doch mannhafter, herber und grofsartiger. Die Nebenfiguren find in die bunte Modetracht der Zeit gekleidet; vor ihren Lippen find noch Sprüche in goldenen Lettern angebracht. Die Gewänder find fehr fcharf gebrochen; haben kräftige Localfarben, vorherrfchend lebhaftes Roth und Grün, dunkles Blaugrün, Violettgrau und Purpur, dazwifchen Goldbrocat mit grofsem Granatmufter. Die Fleifchtheile haben leichte graue, zuweilen rofige Schatten, fie find hell und flüfsig gemalt und fein verfchmolzen, fo dafs die Conturen nicht fo derb hervortreten, wie in anderen gleichzeitigen oberdeutfchen Bildwerken. Im Ganzen waltet eine eigenthümliche Freude an Naturgegenftänden und an dem rein finnlichen Reiz der Farben. Anmuthig wirkt die klare, heitere Landfchaft mit der duftigen Ferne, dem klaren Waffer und ganz vorne der üppige Grasboden mit einzelnen, äufserft liebevoll behandelten und fo genau ausgeführten Pflanzen, dafs man Ranunkel und Hauhechel, Himmelfchlüffel und Borretfch botanifch beftimmen kann. Die Darftellungen des »Schatzbehalters« erinnern in Trachten, Kopftypen und in dem haufenförmigen Baumfchlage noch vielfach an diefe frühesten Malereien Wolgemuts. Die kurzleibigen harten Figuren und die tiefe Färbung der Gewänder find ein Erbtheil des alten Nürnberger Stiles. Die fcharfen Faltenbrüche, die feinere, emailartige Malweife des Fleifches find eine Mitgift der flämifchen und der oberrheinifchen Schule.

Bei feiner Heimkehr verpflanzte Wolgemut den van Eyck'fchen Einflufs nach Nürnberg, wo die neue Malweife alsbald in fchroffen Gegenfatz zu der älteren trat und jene eigenthümliche Spaltung in der Nürnberger Malerei verurfachte, die fich bis in's fechzehnte Jahrhundert fortfetzt. Indem ein Theil der dortigen Künftler ruhig in den gefälligeren, weicheren Formen des alten Stiles weiterarbeitete, die immer eintöniger und leerer wurden und fo nach und nach abhauften, wirkte Wolgemuts Realismus befruchtend auf den anderen Theil, wie ja in der Regel beim Zufammenftofsen zweier Kunftrichtungen die herbere, fchroffere, gedankenhafte den Sieg über die anmuthigere, empfindfame davon trägt. In demfelben Jahre, da Schongauer das einzige heute noch beglaubigte Gemälde, die Madonna im Rofenhag zu Colmar vollendet, 1473 erfcheint Wolgemut zuerft in den Bürgerbüchern von Nürnberg und zwar an derfelben Stelle, welche bis dahin von Hans Pleydenwurff eingenommen ward. Allem nach war diefer ein angefehener Nürnberger Maler; fchon 1451 und von 1463 bis an feinen

Tod 1472[1]) erscheint er in dem Hause 496 auf der Sebalderseite ansässig, in dessen Besitz Wohlgemut nun durch seine Vermählung mit Pleydenwurffs Wittwe Barbara gelangt. Vielleicht arbeitete Michel Wolgemut schon früher bei Hans Pleydenwurff, der möglicherweise auch als sein Lehrer anzusehen ist. Wenn er den Hofer Altar bereits in Nürnberg gemalt hat, so könnte dies wohl nur in dessen Werkstatt und auf dessen Rechnung geschehen sein. Auch nach seiner Verheirathung führt Wolgemut das Geschäft auf gemeinsame Rechnung mit der Familie Pleydenwurffs weiter. Den einen seiner drei Stiefsöhne Wilhelm bildete er selbst zum Maler heran und theilte mit ihm die Arbeit an der Schedel'schen Weltchronik; 1490 bis 1494 erscheint derselbe als Meister in den Bürgerbüchern[2]). Schon am 4. Februar 1495 aber wird in einem Vertrage zwischen Wolgemut und seiner Gattin Wilhelm Pleydenwurff als verstorben aufgeführt und zugleich hervorgehoben, dass ihm »bei seinen Lebzeiten allerlei Gutthat von ihnen beiden widerfahren.« Er hinterliess eine Wittwe Namens Helena und ein Töchterlein Magdalena. Helena Pleydenwurffin erscheint 1495 neben Michel Wolgemut in den Steuerbüchern, ein Zeichen, dass sie das Geschäft des verstorbenen Gatten noch fortführt; doch heirathet sie später wieder, einen Simon Zwelffer. Sie war die Tochter des Apothekers Dominicus Mülich, über dessen verwaiste Familie Wolgemut kurze Zeit die Vormundschaft führt. Am 4. August 1501 wird er über die Führung derselben, wie über die Rechnungslegung von sämmtlichen Familienmitgliedern quittiert; da geschieht unter denselben eines Kindes Erwähnung: »Hänsleins Mülich, des jüngeren Dominicus Mülichs sel. Söhnleins«, hinter dem wohl niemand anderes, als der nachmals bekannte Münchener Hofmaler Hans Mielich oder Mülich zu suchen wäre; denn die Familie wanderte später, als gut katholisch, aus Nürnberg und vermuthlich nach München.

Die Last, welche Michel Wolgemut die Unterhaltung und Versorgung seiner Stiefkinder aufbürdete, scheint auch eine Hauptursache für den schwunghaften und darum oberflächlichen Betrieb seiner Kunst gewesen zu sein. Deutliche Spuren davon zeigt das grosse Altarwerk in der Haller'schen Kapelle zum heil. Kreuz in Nürnberg und noch mehr der Altar der Frauenkirche zu Zwickau in Sachsen, der 1479 bei Wolgemut bestellt wurde[3]). Noch eine andere frühe Arbeit ist

---

1) Frommann, Anzeiger f. K. d. Vorz. 1871. 11. Lochner, ebendas. 1871, 278.

2) v. Murr, Journal II. 31. u. 134 ff. XV. 23 ff.

3) Quandt, die Gemälde des M. Wolgemut in der Frauenkirche zu Zwickau, und Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland I. 63 und 283.

der von einer Kloſterfrau aus der Familie Landauer geſtiftete Altar, deſſen Flügel ſich gegenwärtig theils in der Augsburger Galerie, theils in der Münchener Pinakothek befinden[1]).

Die bedeutendſten Gemälde Michel Wolgemuts ſind ohne Zweifel die Flügel zum Hauptaltare der 1488 vollendeten, jetzt abgebrochenen Auguſtiner- oder Schuſterkirche. Es iſt das einzige Werk des Meiſters, deſſen Neudörffer und Sandrart erwähnen mit der Bemerkung, daſs Sebald Peringsdörffer dieſen Altar geſtiftet hat. Die Mitte bildeten die in Holz geſchnitzten Figuren der Jungfrau mit zwei Heiligen. Die vier Flügel des Altars befinden ſich gegenwärtig in der St. Morizkapelle zu Nürnberg. Sie zeigen von der einen Seite paarweiſe die reichlich lebensgroſsen Figuren der Heiligen: Georg und Sebaldus, Catharina und Barbara, Roſalia und Margaretha, Johannes Baptiſta und Nicolaus. Die Geſtalten ſtehen auf ſternförmigen oder polygonen Kragſteinen, die von einem ſich gothiſch verzweigenden, in verſchnörkelte Knäufe auslaufenden Aſtwerke in Schwarz und Gold getragen werden. An deſſen Urſprung ſind kleine Sculpturen von Thieren, wilden Männern und Kindern abgebildet. Aus dem Grunde daneben ſprieſsen mannigfache Wieſenblumen, wie Klee, Akelei, Lilien, Cichorium und Glockenblümchen, ungemein ſorgfältig ausgeführt, gleich den dazwiſchen verſtreuten Inſecten und Schmetterlingen. Die von blauem Grunde ſich leuchtend abhebenden Heiligengeſtalten gehören zu dem groſsartigſten, was die altdeutſche Malerei geſchaffen hat. Ihre Verhältniſſe ſind ſchlank; die Köpfe der männlichen Heiligen äuſserſt würdig im Ausdruck, die weiblichen von ſeltener Zartheit und Anmuth. Trotz des groſsen Maſsſtabes zeigt die Ausführung die höchſte Vollendung; die Temperafarben ſind gut verſchmolzen, überall hell und klar, in den Lichtern des Fleiſches roſig, in den leichten Schatten grünlich; doch erſcheinen die Köpfe, wie die noch etwas ſchmalen, kleinen Hände darum keineswegs flach. Die brocatenen oder ſonſt lebhaft gefärbten Untergewänder und die goldenen Mäntel darüber fallen in mächtig wirkenden Falten herab; die Schatten der letzteren ſind mittelſt breiter ſchwarzer Kreuzlagen aufgeſetzt, wie ſie der Kupferſtich und Holzſchnitt in ſeiner ſpäteren Entwickelung anwendet.

Die Innenſeiten der Flügel ſind etwas tiefer im Ton und erheben ſich zum Theil bis zu coloriſtiſcher Wirkung. Sie zeigen je zwei übereinandergeſtellte dramatiſche Darſtellungen aus der Legende des heil.

---

2) R. Marggraff, Katalog der k. Gemälde-Gall. in Augsburg, Nr. 42 und 43. | Katalog der ält. königl. Pinakothek zu München, II. Saal, Nr. 82.

Veit, dem die Kirche geweiht war, und Episoden aus dem Leben anderer Heiligen. Auf der Züchtigung des heil. Veit ist dessen jugendlicher, nackter Oberkörper von gutem Ebenmaſs, auch ohne daſs in anatomische Einzelheiten eingegangen ist. Der heil. Lukas im Kämmerchen, die blau und golden gekleidete Madonna malend, erinnert nicht bloſs dem Gegenstande nach, sondern auch in Auffassung und Wirkung stark an die Eyck'sche Schule. Der heilige Sebastian zumal zeigt eine weiche Behandlung und richtige, freie Bewegung des Nackten; bloſs die Füſse sind nach vorne noch etwas breit; der Kopf hat einen länglichen nach unten zugespitzten Typus. Reizend ist die Darstellung, in welcher der heil. Veit den Ring der Verlobten zurückweist. Die verschmähte Geberin in Hellgrün, der Lieblingsfarbe der Nürnbergerinnen, ist von so holder Anmuth, Schönheit und Hohheit, wie sie wohl kaum ein anderes Frauenbild der oberdeutschen Schule aufweisen kann. Der längliche Kopf mit breiter Stirne und feiner langer Nase verräth freilich wieder Eyck'sche Tradition. Ueberhaupt sind hier, wie auf dem darunter befindlichen St. Veit in der Löwengrube, die Köpfe so edel, die Färbung so warm, daſs jede Betheiligung von Gesellen an der Ausführung ausgeschlossen scheint. Nur die kleinen pudelartigen Löwen verrathen einen leicht erklärlichen Mangel der Naturanschauung. Dafür ist die Landschaft, in welcher St. Bernhard vom gekreuzigten Heiland umarmt wird, mit ihrem fränkischen Riegelbau, der sich rechts im Wasser spiegelt, eigenthümlich anmuthig und leuchtend in der Farbe. Ebenso erglänzt der Fluſs in der Ferne auf dem Bilde des heil. Christoph trotz einem Hintergrunde von Memling; das von ihm getragene Christkind ist ungemein lieblich, von vollen, weichen Formen; den Vordergrund zieren Rohrkolben, Eidechsen, Muscheln u. dergl. Das Segelschiff rechts im Grunde kömmt bei Wolgemut wiederholt vor.

Zu dem Peringsdörffer'schen Altare soll auch eine jetzt von den Flügeln getrennte Altarstaffel gehören und ein anderes von Schülerhand gemaltes Stück, darstellend den heil. Veit, der von heidnischen Priestern zur Abgötterei aufgefordert wird. Dasselbe trägt die ungelöste Bezeichnung R. F. mit der Jahreszahl 1487 [1]). Die Jahreszahl stimmt mit der Vollendung des Kirchenbaues bei den Augustinern im Jahre 1488 und ist uns ein willkommenes Zeugniſs für die Entstehungs-

1) Waagen, Kunstwerke in Deutschl. I. 213. 216. Retberg, Nürnbergs Kunstleben, 68. Von einem Monogramme des Kaspar Rosenthaler kann nicht mehr die Rede sein, seitdem wir wissen, daſs dieser aus Nürnberg stammende Kaufmann und Buchverleger zu Schwaz in Tyrol nichts weniger als ein Maler gewesen ist. Vergl. Schönherr, Mittheil. der Wiener Centralcomm. X. S. XXIV.

zeit des Peringsdörffer'fchen Altars. Seine Vollendung fällt, ebenfo wie die des »Schatzbehalters«, in die Lehrzeit Dürers bei Wolgemut 1486—1489. Und fo fügte es fich denn merkwürdig, dafs Wolgemut damals gerade auf der Höhe feines Schaffens ftand und mehr als fonft eigenhändig thätig war.

In dem Mafse eben, als fein Stieffohn Wilhelm Pleydenwurff heranwuchs und ihm in der Werkftatt zur Seite ftehen konnte, fcheint eine Entlaftung Wolgemuts von gefchäftlichen Sorgen eingetreten zu fein. Leider nur war dies Verhältnifs von kurzer Dauer, fonft würde es uns der Meifter wohl leichter gemacht haben, das ungehemmte Fortfchreiten feiner Technik wie feines Stiles zu verfolgen. Am eheften konnten ihn damals noch Bildniffe zu einer forgfältigeren Malweife einladen. Dafs Wolgemut fich als Porträtmaler erprobte, können wir aus den Charakterköpfen in feinen Altarwerken fchon fchliefsen. Auch erwähnt ein Imhoff'fches Inventar von 1573 »ein Täfelein, Ölfarb, von Wolgemut; ift eine Frau mit einer alten Bauernhaube«, die 1580 auch als »Sternhaube« bezeichnet wird [1]). Fragen wir nach erhaltenen Beifpielen von Wolgemuts Porträtmalerei, fo möchte ich vor allem auf ein höchft merkwürdiges Nürnberger Bildnifs hinweifen, das in der königl. Galerie zu Caffel unter dem Namen Burgkmairs aufgeftellt ift [2]). Es zeigt eine Frau mit grofsem weifsen Geböfche auf dem Kopf in grünem Kleide mit einem goldenen Gürtel, in der Hand eine Nelke haltend, oben die Auffchrift: VRSVLA HANS TVCHERIN. Es ift die zweite Frau des 1491 verftorbenen Hans Tucher, eine geborne Harfsdörfferin. Der Charakter der Schrift, Tracht und Malweife verbürgen die Echtheit der unter dem Rahmen verfteckten Jahreszahl 1478. Das Datum von Urfulas Vermählung dürfte darnach zu berichtigen fein, fie ftarb kinderlos 1504 [3]). Das Ganze ift unendlich anziehend und liebenswürdig behandelt; die Farbe ift vollkommen unverändert geblieben, reizend hell, voll Schmelz, faft feiner noch als bei Rogier van der Weyden; der Kopf von der zarteften Modellierung, die Zeichnung der Hand wunderbar vollendet. Und doch verräth die gefammte Auffaffung der Formen und die Haltung des Colorits den kräftigeren Gefchmack des oberdeutfchen Meifters. Wenn mir Otto Mündler nach einer derartigen Würdigung des Gemäldes in einem feiner letzten Briefe die Frage ftellte: »Wer hat damals in Nürnberg Solches gemalt, es kann faft nur von Schongauer

1) Springer, Mittheilungen der Wiener Centralcomm. V. 356.

2) Katalog Nr. 16. Bode, Galerie zu Caffel, Leipzig 1872 S. 4 als Schongauer.

3) Biedermann, Gefchlechtsregifter des Patriziats zu Nürnberg, Bayreuth 1784, Tab. DXI; wo die Vermählung auf 1481 angefetzt ift.

fein?« fo darf ich wohl im Hinblicke auf das Vorausgehende hier zur Antwort geben: Michel Wolgemut auf der Höhe feiner malerifchen Leiftungsfähigkeit, die er bald darauf auch in dem Peringsdörffer'fchen Altarwerke bewährte.

Auf diefer Höhe hat er fich freilich lange über ein Jahrzehnt hinaus nicht behauptet. Dies bezeugen drei Bildniffe, welche Wolgemut zwanzig Jahre fpäter für diefelbe Familie gemalt hat. Es waren deren ficher urfprünglich vier, darftellend die beiden Stieffsöhne jener Urfula Hans Tucherin und deren Frauen: Niklas Tucher, geb. 1464, geft. 1521, und Elifabeth Pufchin, vermählt 1491; Hans Tucher, geb. 1456, geft. 1536, und Felicitas Rieterin, vermählt 1482, geft. 1514. Blofs die drei Letztgenannten haben fich erhalten und zwar das Porträt der Elsbeth Niklas Tucherin zu Caffel [1]), die beiden andern im Mufeum zu Weimar [2]). Im Gegenfatze zu dem kühlen Email auf dem zwanzig Jahre älteren Bildniffe der Mutter ift hier die Malweife flüfsig, dünn und warm, insbefondere ift die Landfchaft im Hintergrunde fehr breit behandelt und lebhaft gefärbt. An Stelle der alten Untermalung in Tempera ift eine gefchickte, doch flüchtigere Handhabung zäher Oelfarbe getreten. Die fpitzen, dürftigen Gefichter haben wenig Anfprechendes, aber fie rühren durch die überzeugende Wahrheit, mit der fie bis in's Einzelne wiedergegeben find. Die beiden Frauen tragen auf der Bruft Spangen, in welche die Initialen ihrer Männer H. T. und N. T. eingelaffen find; auf dem Vorhemde darunter erfcheint, wie geftickt, jedesmal ein doppeltes W, das vermuthlich auf Wolgemuts Namen zu deuten ift. Auch die Buchftaben M. H. I. M. N. S. K. auf der Kopfbinde der Elsbeth Tucherin werden ihre Bedeutung haben. Wolgemut liebt es nämlich, die Initialen von Namen und Sinnfprüchen, wie fein eigenes Zeichen fo gelegentlich anzubringen; ein Ueberbleibfel der abgekommenen Spruchbänder.

Den theilweifen Entwurf zu einem Flügelaltare von der Art des Peringsdörffer'fchen möchte ich in einer grofsen Federzeichnung erkennen, welche Herr B. Suermondt in der Auction Andréoffy zu Paris 1865 erworben hat. Die linke Hälfte derfelben enthält auf einer Confole und unter einer gothifchen Wölbung ftehend die Coloffalfigur einer reich drapierten Heiligen mit über der Bruft gekreuzten Armen und schmerzlichem Gefichtsausdrucke fleifsig ausgeführt; die

---

1) Katalog Nr. 7; Galerie zu Caffel S. 5, Holzfchnitt im Gegenfinne; auch Zeitfchrift für bild. K. VI. 185.

2) Katalog von 1869 Nr. 55 und 56, hier wie dort unter dem Namen Dürers, deffen Monogramm auch auf dem Cafseler Bilde angebracht ift. Der Kopf der Frau in Weimar ift völlig übermalt.

rechte Hälfte, über welche das Maſswerk hinübergreift, zeigt oben die flüchtige Skizze zu einem Petrus, über Malchus herfallend, darunter eine Kreuzigung, wie ſie wohl zur Ausfüllung eines Innenflügels beſtimmt waren. Die Groſsartigkeit der Auffaſſung, verbunden mit einem Zuge alterthümlicher Zierlichkeit läſst ſich nur aus Wolgemuts ſpäterer Zeit erklären. Da die Zeichnung aus der Wiener Beute des Generals Andréoſſy ſtammt, läſst ſie ſich leicht bis auf Dürers Nachlaſs zurück verfolgen. Daher wohl auch rückwärts die Auffchrift von Dürers Hand: »vm zwen weis pfening«, vermuthlich der Preis, um den er das ihm werthe Blatt ſeines Lehrmeiſters erwarb [1]). Die Zeichnungen Wolgemuts ſind eben völlig unbekannt und harren noch der Entdeckung. Vorerſt wäre denn doch auf diejenigen zu achten, welche durch ein W gekennzeichnet ſind; ſo in der Albertina ein grundiertes Blättchen mit dem Profilkopfe eines mageren Alten einerſeits, mit fünf Studien nach Händen andererſeits, in Silberſtift fein ausgeführt und braun getuſcht; im Britiſchen Muſeum eine Anbetung durch die Hirten in einer Landſchaft vom Jahre 1514 [2]).

Einen weiteren Fortſchritt in Wolgemuts Stilentwicklung kennzeichnet ſodann der Altarſchrein des Markgrafen Friedrich IV. von Brandenburg in der Kirche des Kloſters Heilsbronn. Nach Waagens Urtheil übertreffen die Flügelbilder daran alles, was ihm ſonſt von Wolgemut bekannt war; denn auſser der ihm eigenen klaren Färbung in den ſehr edlen Köpfen der Hauptperſonen ſind die anderen mannichfaltiger, die Porträte aber lebendiger und individueller, die Formen in den Kindern völliger, der Geſchmack der Falten reiner und einfacher, als in anderen Gemälden des Meiſters. Nach dem wahrſcheinlichen Alter der hier dargeſtellten Familienmitglieder des Stifters verſetzt Waagen das Werk in die Zeit kurz vor 1500 [3]).

Gleich darauf finden wir Wolgemut mit einem groſsartigen Auftrage beſchäftigt, nämlich mit der Ausmalung des ſogenannten Huldigungsſaales im Rathhauſe zu Goslar. Die vier groſsen Mittelfelder der Decke, darſtellend die Verkündigung, Chriſti Geburt, die Anbetung der heil. drei Könige und die Darſtellung im Tempel erinnern noch

---

1) Mit Benützung dieſer, Dürer ſelbſt zugeſchriebenen Zeichnung iſt nachmals das rohe, wohl auf Fälſchung berechnete Bild einer Mater dolorosa gemalt worden, welches ſich mit Monogramm und 1515 bezeichnet in der Münchener Pinakothek befindet, Cabinet VIII, Nr 153. Die Zeichnung ſelbſt trägt die gleichfalls erſt ſpäter beigefügte Bezeichnung: 1512 C. A.

2) Waagen, Treasures of Art, IV. 35. Weil die Zeichnung das zeigt, was man den völlig entwickelten Stil Dürers nennt, iſt die Benennung Wolgemut noch nicht unbedingt zu verwerfen.

3) Waagen, Kunſtw. in Deutſchl. I. 307.

an die frühere Compofitionsweife im »Schatzbehalter«. Die Seitenfelder enthalten die fitzenden Geftalten der Propheten und Evangeliften. An den Wänden erfcheinen unter reichem gothischem Schnitzwerk Kaiferbilder und die Figuren der Sibyllen, umflattert von Spruchbändern. Die Sibylla Tiburtina hat in dem länglichen Kopftypus und in der ganz eigenthümlich empfindfamen Körperbiegung Aehnlichkeit mit der Venus auf dem Dürer'fchen Kupferftiche, genannt »der Traum des Doctors«, foweit die modifch gekleidete Figur den Vergleich zuläfst. Die zahlreichen Schildereien find auf Leinwand in Leimfarben warm und leuchtend gemalt. »Mekel Wolgemoet« ward dafür im Jahre 1501 durch das Ehrenbürgerrecht und die Aufnahme in die Brauergilde von Goslar ausgezeichnet [1]). Hier fei noch erwähnt, dafs gleichzeitig in Nürnberg auch eine Familie des Namens Wolgemut vorkommt, welche dem Kaufmannsftande angehört und aus Goslar ftammt, ohne dafs fich aber deren Verwandtfchaft mit dem Maler Michel Wolgemut nachweisen läfft [2]).

Das letzte, aber am beften beglaubigte Altarwerk aus Wolgemuts Werkftatt ift der Hochaltar in der Stadtkirche von Schwabach, der 1508 vollendet wurde. Das Schnitzwerk in feinem Innern zeigt Christus und Maria thronend zwifchen den beiden Schutzheiligen der Kirche: Johannes dem Täufer und Martin von Tours; darüber fchwebende Engel und drei Schirmdächer im üppigften fpätgothifchen Gefchmack. Das Mittelftück fämmtlicher Altarwerke von Wolgemut bilden nämlich oder bildeten urfprünglich runde Holzfculpturen, deren baufchige Gewänder von Gold ftrotzen oder mit prächtigen Brocatmuftern bemalt find. Es find fchmächtige, gefchwungene Geftalten mit einförmig rundlichen, aber fein bemalten Köpfen, die Frauen von jenem kindlich jungfräulichen Ausdrucke, wie er in der altkölnifchen Schule vorkömmt. Das find Producte einer alterthümlichen, ftationären Kunftrichtung, die unbeirrt durch die fortfchreitende Stilwandlung in der Malerei in den alten Formen erftarrte, indefs der tiefere, feelifche Inhalt, der fie einft belebt hatte, verflüchtigte. Diefe fich ftets gleichbleibenden Holzfculpturen ftehen daher in einem immer grelleren Gegenfatze zu den von Wolgemut beigefügten Flügelbildern. Aber die Tradition und der Gefchmack der Befteller hielt an den hergebrachten himmlifch geftimmten Andachtsbildern feft — ja heute noch tragen in fränkifchen Gegenden gefeierte Muttergottesfiguren das bausbäckige Kindergeficht des alten Stils. Vermuthlich beforgte wohl der Maler auch

1) Nach J. M. Kratz' Forfchungen: Mithoff, Archiv für Niederfachfens Kunftgefchichte, III. Ahth. 33 ff. mit Abbild.

2) Lochner, Perfonennamen S. 29.

die Herſtellung, Vergoldung und Bemalung der Mittelfiguren [1]). Die Malerei ſelbſt, obwohl längſt die führende Kunſt, blieb ſo von dem vornehmſten Platze des Altarwerkes noch ausgeſchloſſen und muſste ſich mit der Verzierung der zwei, vier oder ſechs Seitenflügel begnügen.

Auf dem Schwabacher Altare ſind ſogar die Innenſeiten des letzten Flügelpaares, wie auch die Altarſtaffel mit verſchiedenen Hochreliefs bedeckt, die zwar ſorgfältig ausgeführt, ſich von den früheren Bildwerken der Art doch wenig unterſcheiden. Die Gemälde der drei Flügelpaare hingegen ſtehen in einem bedeutungsvollen Gegenſatze zu den älteren Werken Wolgemuts. Die Ausführung und der Grad der Vollendung iſt zwar auch hier ſehr ungleich und läſst auf eine ſtarke Betheiligung der Geſellen ſchlieſsen; die Entwürfe der Compoſitionen ſtammen aber ſicher von Wolgemut ſelbſt her und gewähren uns einen Einblick in ſeine letzte Stilweiſe. Die äuſserſten Seiten der Flügel zeigen die Coloſſalfiguren der beiden Kirchenpatrone. Johannes der Täufer zur Linken iſt eine gewaltige Erſcheinung; energiſch ſetzt er den linken Fuſs vor und weiſt ſtraks mit der Rechten auf das vor ihm liegende, nicht eben gutgebildete Lamm, indeſs die Linke mit einer auch Dürern eigenthümlichen Spreizung der Finger das rückwärts auffliegende rothe Gewand zuſammenhält, welches in breiten Falten das bräuchliche Fell des Heiligen faſt ganz verdeckt. Die Glieder ſind kräftig und voll; der längliche Kopf mit ſtark ausladender Naſe, von krauſem Haar und Bart reich beſchattet, vollendet den Eindruck unbändiger Naturkraft, welcher der Meiſter vor allem zu huldigen ſcheint. Der heil. Martin von Tours auf dem rechten Flügel ſitzt, faſt von vorne geſehen, auf einem ziemlich ſteif und unvollkommen gezeichneten Schimmel; er iſt im Begriffe, ſeinen weiten rothen Mantel mit dem rechts kauernden Bettler zu theilen. Die Compoſition entſpricht dem falſchen Holzſchnitte im Dürerwerke [2]), der daher Wolgemut zuzuſchreiben wäre. Wichtig für die Entſtehungszeit des Altars iſt die auf einem Steine unten in der Mitte befindliche Jahreszahl 1506. Im Grade der Ausführung ſteht das Bild jenem des Täufers nach; mehr noch als hier die Wolken, die ſteilen Felſen rechts und die gelbe Schwertlilie im Vordergrund, iſt dort die Landſchaft mit Vorliebe behandelt. Der Baumſchlag und die Fernſicht auf die grünlich weiſsen

1) Die Zuſammengehörigkeit beider Thätigkeiten in Nürnberg zeigt noch ein Rathserlaſs von 1509, durch welchen »auf Anſuchen und Bitte der Meiſter Maler und Bildſchnitzer« einem ſolchen Künſtler, der nicht Bürger der Stadt ſei, verboten wird eine Werkſtatt zu halten und öffentlich Aufträge anzunehmen. Baader, Beiträge II, 25. Die alten Bürgerbücher nennen im XIV. Jahrh. öfter einen Meiſter: Bildſchnitzer und Maler, im XV. Jahrh. wieder umgekehrt: Maler und Bildſchnitzer.

2) Bartſch, Appendix Nro. 18 mit einem ſpäter eingefügten Monogramme Dürers.

Gewäſſer des Jordans, auf die Inſel darin, die Thürme, das blaue zackige Gebirge, alles das zeugt von eifrigem Naturſtudium. Die gleiche Beobachtung machen wir an den kleineren Darſtellungen der inneren Flügelſeiten, z. B. an der Predigt des Täufers und der Taufe Chriſti, wo ſich die Landſchaft den Fluſs entlang vortrefflich vertieft und farbenreich abſtuft; der unbekleidete Heiland erſcheint hier namentlich gut gebaut und von völligen Formen. Die drei vom heil. Martin als Biſchof vom Tode Auferweckten in Leilaken auf ihren Gräbern ſitzend, zeigen ſelbſt in den Schwächen ihrer Körperbildung die eifrige Benutzung des Modells. Abgeſehen von den hergebrachten Darſtellungen aus der Paſſion und dem Leben Jeſu, ergeht ſich der Meiſter in einer völlig freien, ſelbſtändigen Auffaſſung der Gegenſtände. Die vollere Körperlichkeit und die genauere Perſpective ſind ein ihm eigenthümlicher Fortſchritt; bemerkenswerth iſt zumal die Anſchaulichkeit des augenblicklichen Geſchehens in einzelnen Compoſitionen, wie z. B. nach der Enthauptung des Täufers Herodias im Vordergrunde das Haupt auf der Schüſſel zur Tafel trägt; voll Abſcheu verläſst einer der Gäſte den Speiſeſaal, der König ſelbſt iſt erſchrocken aufgeſtanden, nur die Königin bleibt gleichgiltig ſitzen und wird dafür von dem Pagen mit prüfendem Blicke beobachtet. In dieſer Mannigfaltigkeit der Motive, die ſo richtig zur Einheit der Handlung verknüpft ſind, liegt ein Zug ganz moderner Dramatik. Dabei iſt die Darſtellung aller kirchlichen Beziehungen vollſtändig bar. Die Tracht und die Umgebung der handelnden Perſonen ſind ganz nur aus dem Leben gegriffen, und Herodias ſchreitet einher in Federhut und goldbeſetztem rothen Schleppkleide, das ſie mit dem Ellenbogen ein wenig emporhält, wie die Dame in Dürers Kupferſtich, genannt »Der Spaziergang«.

Wie die Zeichnung und Compoſition, ſo iſt auch die maleriſche Behandlung Wolgemuts hier eine andere geworden, ſoweit die Uebermalung des Altares durch Rotermund im Jahre 1817 auf den urſprünglichen Zuſtand der Gemälde ſchlieſsen läſst. Die Farben ſind im Allgemeinen ſchwerer, der Localton des Fleiſches bräunlich, die Lichter darauf ſtärker abgeſetzt als in den früheren Werken Wolgemuts. Die Anwendung der Oeltechnik ſcheint durchgedrungen zu ſein. Freilich iſt die Art wie der Grad der Ausführung ſo ungleich, daſs die Betheiligung verſchiedener Gehülfen deutlich hervortritt. Der Bedeutendſte unter denſelben dürfte Hans Schäufelein geweſen ſein. Erinnert an ihn ſchon der häufige Gebrauch eines in den Schatten bläulich gebrochenen Weiſs, ſo erkennt man in der Frauengruppe auf dem Bilde der Kreuzigung ganz beſtimmt ſeine idealen, dabei etwas leeren Typen.

Der Hauptmann Longinus und der rothgekleidete Junker daneben mit dem edlen Profile, den geschlitzten Aermeln, den Degen an der Seite, sind Kraftgestalten, die den ganzen Uebermuth einer sich selbst genügenden Existenz herauskehren. Auch Mantegna und Dürer haben solche Soldatenfiguren gerne in den Vordergrund ihrer Compositionen gestellt. Beachtenswerth ist auch die Rückseite des Altars. Der weisse Grund ist hier ganz mit grünem, in Tempera gemaltem Zierwerke bedeckt. Das Mittelstück stellt eine Art Stammbaum Christi vor, an dessen Stamm unten Joachim und Anna in halber Figur erscheinen; darüber verzweigt sich das Ornament in verschlungenen Bandrollen, wie sie auf den grossen Holzschnitten der Schedel'schen Chronik auch zuweilen vorkommen, und mitten inne steht eine kleine zierliche Madonnen-Figur; in den oberen Ecken schweben Engel. Die Seitenflügel sind auf der Rückseite gleichfalls ganz mit gothischem Zierrath bedeckt, zwischen welchem verschiedene Vögel sichtbar werden. Mit Leichtigkeit und sichtlichem Behagen bewegt sich Wolgemut in diesen krausen Formen, durch welche immer wieder, namentlich in den Figuren, das feinere Gefühl für Zierlichkeit und plastische Vollendung hervorbricht.

Wolgemut war 74 Jahre alt, als der Schwabacher Altar seine Werkstatt verliess. Die Herstellung der umfassenden Bildwerke hatte wohl geraume Zeit in Anspruch genommen. Da die Kirche, für welche der Altar bestimmt war, schon 1495 vollendet wurde, mag wohl bald darauf die Bestellung an Wolgemut gegangen sein. Die Arbeit scheint aber nicht mit der gewünschten Schnelligkeit von statten gegangen zu sein, und deshalb ward schliesslich im Jahre 1507 stipuliert, dass der Altar zur Kirchweih des folgenden Jahres fertig sein müsse. Dabei traf die Bürgerschaft zugleich Vorsorge, dass die Güte der Arbeit unter der Beschleunigung nicht leiden sollte, denn es heisst im Vertrage: »Wo aber die Tafel an einem oder mehreren Orten ungestalt würde, da soll er so lange ändern und bessern, bis sie nach der beständigen Besichtigung, von beiden Theilen dazu verordnet, wohlgestalt erkannt würde; wo aber die Tafel dermassen grossen Ungestalt gewinne, der nicht zu ändern wäre, so soll er solche Tafel selbst behalten und das gegebene Geld ohne Abgang und Schaden wiedergeben« [1]). Der Altar wurde dann wirklich im Jahre 1508 am festgesetzten Tage aufgestellt und dem Meister dafür die namhafte Summe von 600 Gulden und seiner Frau noch 10 Gulden zum Leikauf bezahlt [2]). War innerhalb Jahresfrist noch manches zu thun übrig und

1) Meusel: Neue Miscellaneen IV. 476.

2) J. G. Maurer: Chronicon Swabacense 1756. S. 90.

wurden gar noch Abänderungen verlangt, fo erklärt fich hieraus die ftärkere Betheiligung von Gehülfen zur Genüge. Einer derfelben kann auch Dürers jüngfter Bruder Hans gewefen fein, wenigftens beauftragt Dürer 1506 in zwei Briefen aus Venedig an Pirkheimer feine Mutter, »dafs fie mit dem Wolgemut rede, dafs er ihm Arbeit gebe«. Ein Zeichen auch, dafs Dürer fortwährend mit feinem Lehrmeifter auf gutem Fufse ftand.

Die grofsen Aufträge, welche Wolgemut von allen Seiten zufloffen, fprechen für das Anfehen, welches feine Werkftatt weit und breit genofs. Auch find die Summen, welche ihm für feine Altäre bezahlt wurden, für jene Zeit fehr beträchtlich, und Dürer erzielte niemals, auch nicht annähernd fo hohe Preife für feine Gemälde. Der Zwickauer Altar z. B. ward Wolgemut mit nicht weniger als 1400 Gulden rheinifch bezahlt. Die Schedel'fche Weltchronik warf nach der Abrechnung am 22. Juni 1509 jedem der beiden contrahierenden Theile ab: 98 fl. bar, 149 fl. an felbft entnommenen Exemplaren, 621 fl. an noch ausftehenden Forderungen und überdiefs eine gleichgetheilte Anzahl von noch unverkauften Stücken. Bedenkt man nun dazu die Reihe der gewifs nur zum Theile bekannten und erhaltenen Arbeiten des Meifters, fo nimmt es Wunder, dafs er es nachweislich zu keinem gröfseren Befitzftande gebracht hat. In den fpäteren Jahren fcheint vielmehr ein Rückgang in feinen Vermögensverhältniffen eingetreten zu fein. Wie bereits oben erwähnt, bewohnte und befafs Michel Wolgemut in Dürers Knabenjahren das Pleydenwurff'fche Haus »unter der Veften«, das heute die Nr. S. 496 führt. Urkundlich erfcheint er auch 1479 und 1490 als deffen Eigenthümer; im Jahre 1493 am 10. Juni veräufserte er dasfelbe an Bartholomæus Egen und kaufte dafür das benachbarte Eckhaus des Schneiders Hans Gerftner, S. 497, gegenüber der »Schildröhre«. Wie lange er nun die neue Behaufung inne hatte, und wann auch diefe in den Befitz der Egen übergieng, wiffen wir nicht, Letztere überliefsen aber bereits am 7. December 1507 das Haus käuflich an einen Dritten. Seitdem fchweigen die Nürnberger Archive über Wolgemuts Schickfal, doch erfcheint er bis zu feinem Tode 1519 noch alljährlich in den Bürgerbüchern [1]).

1) Die Annahme, dafs jener Michel Wolgemut, deffen Kinder 1532 noch unter der Vormundfchaft des Goldfchmiedes Jobft Eyfsler ftanden, mit unferem Meifter identifch fei, und dafs die Malerswittwe Christina Wolgemutin, welche noch fpäter erwähnt wird, deffen zweite Frau gewefen fein könnte, bleibt unbegründet und auch unwahrfcheinlich, fo lange das freilich nicht urkundlich belegte Geburtsjahr 1434 aufrecht fteht. Eher liefse fich da an den gleichnamigen Maler Michel Wolgemut

Es giebt keinen Anhaltspunkt dafür, dafs neben Michel Wolgemut noch ein anderer Meifter irgend einen mafsgebenden Einflufs auf Dürers erfte Entwickelung genommen hätte. Doch fei um der Vollftändigkeit willen noch eines alten Nürnberger Malers gedacht, deffen Andenken Dürer auch in Ehren hielt. Es ift Hans Traut, der 1477 in den Bürgerbüchern genannt wird und fpäter erblindet fein foll [1]). Dürer befafs von ihm einen grofsen S. Sebaftian, mit der Feder ungemein plaftifch gezeichnet und mit ein wenig Farbe fchraffierend getufcht und gehöht. Er fteht an den Baum gebunden auf einem achteckigen Poftament, hat einen länglichen, jugendlichen Kopf, lächelnd mit hochgefchwungenen Brauen, dabei noch grofse Hände und Füfse mit langen Zehen; fonft aber ift die Anatomie gut, die Ausführung vortrefflich. Dürer fchrieb unter die Zeichnung, die fich in der Univerfitätsbibliothek zu Erlangen befindet: »Dz hatt Hans Trawt zw Nornmerchkg gemacht«. Der Meifter kennzeichnet fich als ein gemäfsigter Anhänger von Wolgemuts Richtung, weniger fchroff von der Gefchmacksrichtung der älteren Nürnberger Schule gefchieden. Ihm fcheint eine Folge von Gemälden aus dem Leben des heil. Veit im nördlichen Seitenfchiff von S. Lorenz und zwei davon im Germanifchen Mufeum anzugehören [2]).

Wie fehr fich aber Dürer während feiner Lehrzeit der Darftellungsweife feines Lehrmeifters angefchloffen hat, bezeugen uns zwei feiner eigenen Federzeichnungen aus dem Ende feiner Lehrzeit, über deren urfprüngliche Bezeichnung von 1489 kein Zweifel obwaltet. Beide behandeln profane Gegenftände und dienen uns als die früheften beglaubigten Beifpiele von Dürers eigener Erfindung und Compofition. Auf der einen in der Bremer Kunfthalle [3]) fehen wir einen ftattlich geordneten Zug von fechs Reitern durch einen Hohlweg ziehen, der fich vor ihnen links gegen den Hintergrund öffnet. Dort erfcheint in der Ferne eine Stadt angedeutet, deren Anblick der vorderfte der Reiter begrüfst, indem er die Rechte erhebt; er ift wie die beiden ihm folgenden bereits um die Ecke gebogen und von rückwärts gefehen. Die Bedeutung der feierlichen Gruppe bleibt unklar, die Vorzüge der Anordnung, der Entwurf der Stadt, auch die Schwächen

denken, der 1530 in Krems verftirbt, worauf dann deffen Mutter und Verwandte in Nürnberg die Verlaffenfchaft begehren. Baader, Jahrbücher f. Kunftw. I, 225; desfelben Beiträge II. 42. Vergl. dagegen Lochner, Perfonennamen 28, 29.

1) Baader, Beiträge I, 2. Neudörffer, Nachrichten 39.

2) Beftätigt fich diefe meine Vermuthung, fo wäre daran die andere Frage zu knüpfen, ob etwa diefe Folge von Bildern zu denjenigen gehört, welche Hans Traut für den Kreuzgang der Auguftiner gemalt hat und welche im Jahre 1816 dafelbft verbrannt fein follen.

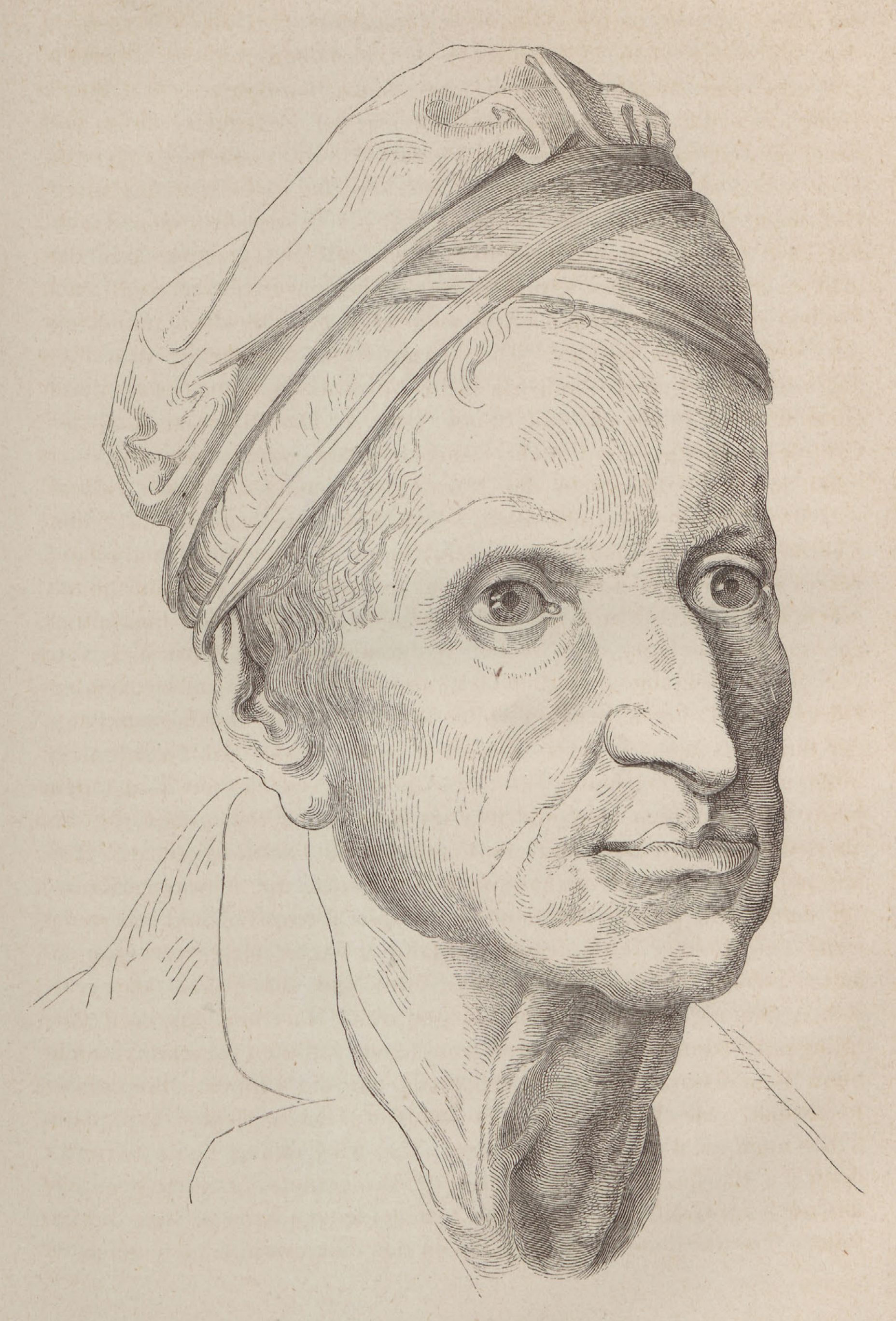
3) Heller S. 126 Nro. 28.

der Pferdefiguren entſprechen dem Charakter, den die Vorlagen zu den Wolgemut'ſchen Holzſchnitten gehabt haben müſſen. Dasſelbe gilt von einer andern Zeichnung aus demſelben Jahre, die 1780 im Praun'ſchen Cabinete zu Nürnberg von Preſtel geſtochen wurde und neueſter Zeit in die Sammlung Poſonyi-Hullot[1]) übergegangen iſt. Hier ſtehen drei Landsknechte auf ihre Spieſse geſtützt in lebhaftem Geſpräche beiſammen; die kräftigen Körper in der knappen Tracht der Zeit haben etwas Ungelenkes, ihre wilden Geſichter mit den groſsen runden Augen etwas Starres; ein bewuſstes Streben nach Freiheit in der Bewegung kämpft vergebens mit der Unzulänglichkeit des anatomiſchen Wiſſens. Die ebenmäſsige Anordnung des alten Stiles iſt aufgegeben, ohne daſs die Naturbeobachtung noch durch Einzelſtudium genügend unterſtützt wäre[2]). Darſtellungen ähnlicher Gruppen von zwei und mehr Landsknechten waren, wie wir noch ſehen werden, damals in der Nürnberger Schule allgemein beliebt.

Das ſchönſte Zeugniſs dafür, daſs Dürer auch ſpäterhin ſeinen Lehrmeiſter bis an deſſen Tod verehrte und ihm perſönlich naheſtand, liefert uns das treffliche Bildniſs, das er uns von Wolgemut hinterlaſſen hat. Die Inſchrift auf dem Gemälde Dürers in der Pinakothek zu München beſagt, daſs Michel Wolgemut am 30. November 1519 vor Sonnenaufgang geſtorben ſei, ſomit genau 30 Jahre nachdem Dürer ſeine Lehrzeit bei ihm vollendet hatte. Der dankbare Schüler, der ihn bloſs um 8 1/3 Jahre überleben ſollte, malte das Porträt wohl bloſs nach der Zeichnung in der Albertina, welche etwa aus dem Jahre 1516 ſtammen mag und hier im Holzſchnitt beigegeben iſt. Sie übertrifft das Gemälde weit an Feinheit und Lebendigkeit der Auffaſſung. Der Kopf iſt beinahe in Lebensgröſse mit ſchwarzer Kreide auf vergilbtem blauen venetianiſchen Papier entworfen und ein wenig weiſs aufgehöht. Trotz ſeiner 82 Jahre zeigt er nichts von greiſenhafter Schwäche. Die hochgebaute Stirn und das groſse Auge verrathen den regen Geiſt, die ſcharf gebogene Naſe und das breit vorſpringende Kinn berichten noch von ſeiner raſtloſen Thatkraft, nicht ohne Beimiſchung eines milden Zuges um die Lippen. Bis daſs er ſo ausſah, wie Dürer ihn hier abbildet, hatte Meiſter Wolgemut ſicher noch nicht viel ſtille geſeſſen. Nur wird es uns heute ſchwerer denn je, die letzte Entwickelungsſtufe Wolgemuts zu verfolgen, die ihn noch im Greiſenalter zu einer entſcheidenden Stilwandlung führen ſollte. Es war jedenfalls bequemer, das Ungewöhnliche einfach in

1) Nr. 307 des Katalogs.

2) Daſs man die Zeichnung nach dem Schwur der Eidgenoſſen auf dem Rütli benannte, war gänzlich unbegründet.



Michel Wolgemut.

Kreidezeichnung in der Albertina zu Wien.

(Seite 70.)



Abrede zu ftellen, wenn nicht gar etwas noch Ungewöhnlicheres an die Stelle zu fetzen. So wollte man im Schwabacher Altar den Einflufs Dürers auf feinen Lehrer Wolgemut deutlich erkennen, und dasfelbe behauptet Waagen [1]) auch von den Sculpturen des berühmten Imhoff'-fchen Weihbrodfchreines oder Sakramentshäuschens, welches Adam Kraft 1496—1500 für die S. Lorenzkirche ausführte. Inwiefern hierbei eine ganz richtige Beobachtung zur Umkehrung des gefchichtlichen Verlaufes gedient hat, wird uns einleuchten, wenn wir erwägen, was Dürer in den erften Jahren nach feiner Heimkehr von fich gab, und wie wenig er bis dahin zur Löfung gröfserer Aufgaben Gelegenheit fand.

Natürlicher als die Annahme folch' einer rückläufigen Kunftbewegung, nach welcher der fechzig- bis fiebenzigjährige Meifter fich feinem eben erft in der Entwickelung begriffenen Schüler nachgebildet haben follte, erfcheint wohl die Thatfache, dafs Dürer, wie fchon vor feiner Lehrzeit, fo auch nach derfelben noch eine Zeit lang unter dem Einfluffe Wolgemuts geftanden habe. Daraus erklärt fich mittelbar zugleich feine Verwandtfchaft mit Adam Kraft, welcher bereits im Jahre 1507 im Spitale zu Schwabach ftarb. Der Bildhauer Kraft war eben ein Altersgenoffe Wolgemuts und folgte vorwiegend der malerifchen Richtung desfelben. Seine Geftalten ftarren zwar von vielgebrochenen Gewandfalten, ftreben aber ftets nach Naturtreue und nach lebenswahrem Ausdrucke der Affecte. Infofern ihre gedrungeneren Verhältniffe, ihre mehr gerundeten Kopftypen denjenigen Dürers näher ftehen, ift wohl Letzterer der empfangende Theil und nicht umgekehrt. Adam Kraft arbeitete zwar meiftens in Stein, aber auch in Holz, denn laut einer Quittung des Imhof'fchen Archives wurden ihm die beiden hölzernen Engel beim Sakramentshäuschen ebenfalls bezahlt, und eine Urkunde von 1500 nennt ihn »Bildfchnitzer« [2]). Indefs nun Wolgemut als Maler die plaftifchen Figuren feiner Altarwerke fichtlich vernachläffigte, bildete Kraft die Sculptur in feinem Sinne weiter. Auf dem Gebiete der architektonifchen Verzierung gehen beide Meifter vollends Hand in Hand. Bei ihrer Nürnberger Umgebung, dem herrfchenden Zeitgefchmacke und dem Mangel jeder anderen Ueberlieferung boten fich ihnen blofs gothifche Zierformen dar, fo wenig diefelben auch der erwachenden Naturempfindung der Künftler entfprachen. In Ermangelung der inneren Eingebung eines bereits entfchwundenen Stilgefühls geriethen fie in eine virtuofe Ausbeutung ihrer Mittel bis an die Grenze der Unmöglichkeit. Den über-

---

1) Kunftw. in Deutfchl. II. 243.

2) Mittheilung von Freiherr G. Imhof und Baader, Jahrbücher für Kunftw. II. 79.

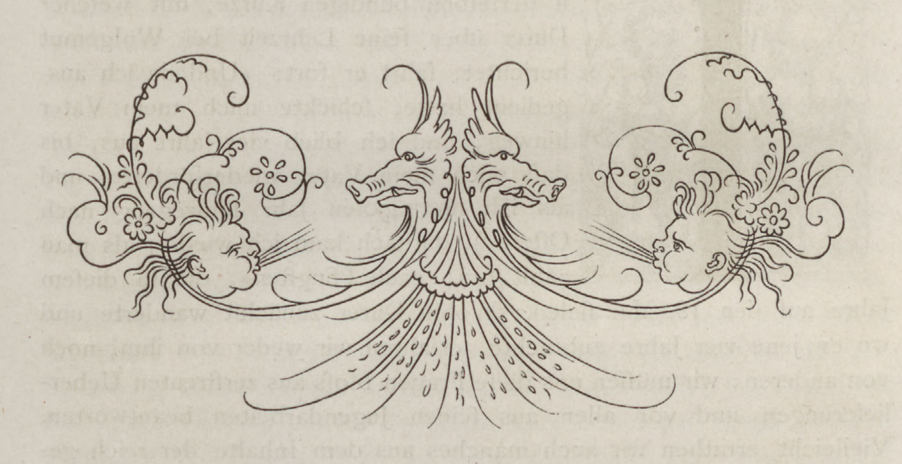
ſchlanken, allzu luftigen Gebilden ihrer Phantaſie wurden die conſtructiven Geſetze zum Opfer gebracht, das Maſswerk gieng bunt durcheinander, bald überlaſtet durch die eingefügten Figuren, bald durch das Eindringen vegetabiliſcher und willkürlicher Motive verſchnörkelt. Das Kühnſte in dieſer Art hat Adam Kraft in ſeinen verſchiedenen Sakramentshäuschen oder Weihbrodgehäuſen zu Nürnberg, Schwabach, Heilsbronn geleiſtet; dem Material iſt dabei ſo ſehr Gewalt angethan, daſs ſich allerdings daran leicht die Sage knüpfen konnte, er habe das Geheimniſs beſeſſen, Steine zu erweichen und nach ihrer Modelung wieder zu verhärten.

Manchen ſeiner hier angewendeten Freiheiten, wie den gebogenen Fialen begegnen wir bereits in den gothiſchen Stuhlwerken, die Wolgemut gelegentlich in ſeinem »Schatzbehalter« anbringt. Viel deutlicher aber noch erſcheint dieſe Art der Verwandtſchaft mit Adam Kraft in jenen ſeiner Kupferſtiche, welche zu Vorlagen für Goldſchmiede beſtimmt ſind. Bartſch und Paſſavant beſchreiben unter dem Namen Wenzels von Olmütz ſieben ſolcher Entwürfe für Bekrönungen von Monſtranzen, und das Berliner Cabinet beſitzt überdieſs das Abbild eines vollſtändigen Oſtenſoriums mit W bezeichnet. Die hochgeſtreckten, durchſichtigen Glieder dieſer gothiſchen Architektur entſprechen nur der Ausführung in Metall. Daſs Adam Kraft ſich dieſelben bei ſeinen thurmhohen Sakramentshäuschen zum Muſter nahm, darf als eine Verirrung ſeines Geſchmackes angeſehen werden; er opferte die Zierlichkeit des kleinen Maſsſtabes, ohne die Erhabenheit des groſsen dafür einzutauſchen. Von ſolchem Miſsgriff hat ſich Wolgemut ferne gehalten; wir finden die luftige Gliederung ſeiner Goldſchmiedvorlagen in ſeinen gröſser ausgeführten Altarwerken nicht wieder, doch bieten die Einzelheiten an beiden deutliche Vergleichungspunkte. Die in das Ornament jener Kupferſtiche eingefügten Figürchen zeigen dieſelbe völlige Körperlichkeit, edle Haltung und gefällige Gewandung, wie die von Blattgewinden umſchlungenen Geſtalten auf der Rückſeite des Schwabacher Altares, ſie werden von Conſolen getragen, gleich denen unter den groſsen Heiligen des Peringsdörffer'ſchen Altares. Die Vorlage zu einem Pokale, deſſen birnenähnlicher Bauch durch fiſchblaſenartige Buckel gebildet wird, zeigt im Einzelnen dieſelbe Behandlung, wie ſie Dürer noch am Ende ſeiner Thätigkeit auf Muſter für Goldſchmiede anwandte [1]); ſo der Doppelpokal von 1526, colorierte Federzeichnung in der Albertina und andere Gefäſse im Dresdener Dürercodex, ſoweit ſie Dürer angehören. Getrauen

---

1) Paſſavant Nro. 79 im Dresdener Cabinet.

wir uns daher nur die Dinge so natürlich zu nehmen, wie sie zu liegen pflegen, und wir dürften den Thatsachen näher kommen. Sobald von Einfluss zwischen Künstlern die Rede ist, sind es doch mit sehr seltenen Ausnahmen gemeiniglich die Alten, welche ihn ausüben, die Jungen, welche ihn empfangen; und nicht anders steht es wohl auch um das Verhältniss zweier Generationen, wie sie durch Wolgemut neben Kraft, und durch Dürer neben Peter Vischer vertreten werden. Weil wir uns aber unser Urtheil zunächst nur nach den bekannteren Jüngeren gebildet haben und aus ihnen den Massstab schöpften zur Beurtheilung der uns unbekannten Alten, darum konnte uns schliesslich der Glaube an den gemeinen Lauf der Dinge ganz abhanden kommen.



V.

Wanderschaft und Landschaftsmalerei.

»daz ding, daz mir vor eilff jorn ſo wol hat gefallen.« Dürer.



n derſelben bündigen Kürze, mit welcher Dürer über ſeine Lehrzeit bei Wolgemut berichtet, fährt er fort: »Und da ich ausgedient hatte, ſchickte mich mein Vater hinweg, und ich blieb vier Jahre aus, bis daſs mich mein Vater wiederforderte; und als ich im 1490ten Jahr hinwegzog nach Oſtern [1]), darnach kam ich wieder, als man zählt 1494 nach Pfingſten«, die in dieſem Jahre auf den 18. Mai fielen. Wohin Dürer zunächſt wanderte und wo er jene vier Jahre zubrachte, erfahren wir weder von ihm, noch von anderen; wir müſſen uns dieſe Fragen bloſs aus zerſtreuten Ueberlieferungen und vor allen aus ſeinen Jugendarbeiten beantworten. Vielleicht errathen wir auch manches aus dem Inhalte der reich gefüllten Zeichenmappe, die er von der Reiſe mitbrachte.

Auf einem Irrthume beruht offenbar die Nachricht Sandrarts, Dürer wäre damals nach den Niederlanden gezogen. Weder ſein Entwickelungsgang, noch das ausführliche Tagebuch ſeiner ſpäteren niederländiſchen Reiſe bieten eine Beſtätigung für dieſe vereinzelt daſtehende Nachricht. Aus beiden läſst ſich vielmehr das gerade Gegentheil folgern. Namentlich entfernt ſich Dürer in ſeiner Kunſtthätigkeit ſtets mehr von den niederländiſchen Traditionen, die noch in der Schule Wolgemuts gewaltet haben. Was er davon vor allem bewahrt, iſt das lebhafte Gefühl für die Reize der Landſchaft, deren Behandlung er aber fortan ſelbſtändig bloſs an der Hand der Natur weiterbildet.

---

1) Der Oſterſonntag fiel in dem Jahre auf den 11. April.

Dagegen berichtet Chriſtoph Scheurl in ſeiner 1515 gedruckten Lobrede auf Anton Kreſs, Dürer habe nach Beendigung ſeiner dreijährigen Lehrzeit beim Nachbar Wolgemut Deutſchland durchwandert, ſei im Jahre 1492 nach Colmar gekommen und dort von den Brüdern Martin Schongauers, den Goldſchmieden Caſpar und Paul, dem Maler Ludwig, wie auch zu Baſel von deſſen viertem Bruder, dem Goldſchmiede Georg, gütig aufgenommen und freundlich gehalten worden. Meiſter Martin ſelbſt aber habe er nicht mehr geſehen, ſo lebhaft er dies auch gewünſcht hätte; er war am 2. Februar 1488 geſtorben [1]). So weit wird der Bericht Scheurls, der ſich auf Dürers eigene Ausſagen beruft, allen Glauben verdienen. Nach altem Handwerksbrauch von Stadt zu Stadt wandernd, hier kürzer, dort länger verweilend, in einer oder der andern Malerwerkſtatt arbeitend, mag Dürer alſo wohl zunächſt die Richtung nach Weſten eingeſchlagen haben. Dafür ſpricht auch eine andere, wenn auch weniger zuverläſſige Ueberlieferung in den Verzeichniſſen der Imhoff'ſchen Kunſtkammer, wo unter den eben nicht immer mit beſonderer Gewiſſenhaftigkeit Dürer zugeſchriebenen Gemälden (1573—74) erwähnt werden: »Ein alter Mann in einem Täfelein, iſt zu Straſsburg ſein Meiſter geweſen, auf Pergament, und: Ein Weibsbild auch in einem Täfelein, Oelfarb, ſo dazu gehört, gemalt zu Straſsburg 1494« [2]). Daſs dieſe Beſchreibung nicht einer deutlichen urſprünglichen Bezeichnung der offenbar kleinen Bildniſſe entlehnt iſt, geht daraus hervor, daſs das Inventar von 1580 ſtatt »iſt zu Straſsburg ſein Meiſter geweſen«, beſagt: »hat's ein alter Meiſter von Straſsburg gemacht«, mit Weglaſſung der bedenklichen Jahreszahl bei der Frau. Obwohl uns die ſo beſchriebenen Bildchen längſt verloren gegangen ſind, ſtimmt doch die wenig dauerhafte Ausführung in Oel auf Pergament ſo ſehr zu der früheſten Malweiſe Dürers, daſs ſich die Originalität derſelben und ſomit die Beglaubigung jener Nachricht ganz im Allgemeinen annehmen läſst. Nur dürfte die Jahreszahl ungenau überliefert ſein. Vielleicht wurde dieſelbe einmal verleſen ſtatt 1490 oder 1491, denn wenn Dürer 1492 von Colmar nach Baſel gegangen, ſo iſt nicht anzunehmen, daſs er ſpäter wieder in der umgekehrten Richtung nach Straſsburg gekommen ſei, auch daſs er überhaupt nicht weiter in die Welt geſchweiſt und ſich bis 1494 bloſs in den Rheingegenden aufgehalten habe.

In die Zeit ſeines Aufenthaltes daſelbſt dürften zwei in Waſſer-

---

1) Pirkheimeri Opera ed. Goldast S. 352 u. E. His, Archiv f. zeichn. Künſte 1867: das Todesjahr M. Schongauers.

2) v. Eye, A. Dürer, Ueberſichtstafel Nro. 26. 27.

farben emſig ausgeführte Zeichnungen der Albertina fallen, welche die beiden einander gegenüberſtehenden Anſichten eines unbekannten länglichen Stadtplatzes wiedergeben. Auf einen ganz unbegründeten Ausſpruch Hellers hin hat man darin bisher die Ausſicht aus dem erſt 1509 von Dürer angekauften Wohnhauſe auf dem Thiergärtner Thorplatze ſehen wollen. Mit Letzterem hat die Lage des hier dargeſtellten Platzes nichts gemein, ſo wenig, wie die Architektur der Gebäude dem alten Nürnberg angehört. Das Urbild dieſer gedrückten Laubenbögen, der Riegelwände, des reichen Zinkengiebels, des von unten aufſteigenden mehrſeitigen Erkerthurmes mit den Freitreppen möchte am eheſten im weſtlichen Deutſchland zu ſuchen ſein. Die Linien der Gebäude ſind urſprünglich nach dem Richtſcheit mit Kohle vorgeriſſen, dann mit genauer Beachtung des Materials ziemlich kräftig colorirt. Die Perſpective iſt mangelhaft und leidet unter der Annahme eines zu hohen Horizontes. Dieſe Schwäche erinnert noch an die Art Wolgemuts in den Städteanſichten der Weltchronik; der Ausſchluſs jeder Willkür aber und die treue Wiedergabe der Einzelheiten kennzeichnet einen weiteren Fortſchritt des Naturſtudiums. Auf dem einen der beiden Gegenſtücke iſt die Luft weiſs geblieben, auf dem andern iſt der Himmel mit ſchweren Wolken bedeckt, die durch eine ſchräge Abendbeleuchtung undurchſichtig erſcheinend ein eigenthümliches magiſches Reflexlicht erzeugen. Das ungewöhnliche Schauſpiel iſt der Natur glücklich abgelauſcht und ſtimmt mit dem grau gehaltenen Grundtone des Ganzen zuſammen. Wie die meiſten Landſchaftsſtudien Dürers tragen auch dieſe beiden Aquarelle keine Jahreszahl, ſondern nur das ſpäter erſt beigefügte Monogramm.

Ohne daſs wir angeben könnten, wo Dürer das Jahr 1493 zugebracht hat, ſind uns gerade aus dieſem zwei Werke von ſeiner Hand erhalten. Das eine iſt die in Tempera auf Pergament ausgeführte Miniatur, der Jeſusknabe mit halbem Leibe unter einer Fenſterwölbung in der Albertina. In ein faltenreiches Hemdchen gekleidet, blickt er, den Kopf empfindſam zur Seite geneigt, lächelnd empor, das auf der Fenſterbrüſtung ruhende Händchen hält eine goldene Kugel. Das kurzgeſchorene blonde Haar, die bläulichen Augen, die etwas groſsen Ohren und die gewölbte ſteile Stirn verrathen das deutſche Modell, deſſen Eigenthümlichkeiten mit groſser Unbefangenheit beibehalten ſind. Das kleine Bildchen iſt bis zu erſtaunlicher Feinheit und Rundung durchgeführt und macht, in grüne Laubſtäbe eingefaſst, einen rührend lieblichen Eindruck. Leider hafteten die Temperafarben ſchlecht auf der Haarſeite des Pergaments und ſind deshalb zum Theil abgefallen. Mehr Unbill noch muſste das gleichfalls auf Pergament

gemalte gröfsere Selbftbildnifs erfahren, das Dürer im felben Jahre vollendet hat und wovon im nächften Capitel die Rede ift.

Was Dürer damals am Rheine und insbefondere in der Schule Schongauers vorfand, konnte wenig Einflufs auf feine Kunftrichtung gewinnen. Die Malweife dafelbft war von der Wolgemut'fchen nicht wefentlich verfchieden und erhob fich, fo wie diefe, felten zur feinften Ausführung. Die gewaltige Erfindungsgabe Meifter Martins aber und die Behandlung feiner Kupferftiche waren Dürer nicht mehr neu, er hatte beides bereits in feiner Lehrzeit bewundern und nachahmen gelernt, er hatte vermuthlich an manchen der durch Wolgemut veröffentlichten Schongauer'fchen Nachftiche felbft mitgearbeitet und dabei zuerft feine technifche Fertigkeit im Stechen gebildet. Selbft wenn er in unmittelbaren perfönlichen Verkehr zu dem grofsen Meifter der Colmarer Schule getreten wäre, fo würde von deffen zarter Empfindungsart kaum etwas bei Dürer haften geblieben fein. Der junge Nürnberger hatte bereits herbere Koft genoffen; er war an Wolgemuts Hand aus der Seelenmalerei heraus fchon einen Schritt weiter in die Naturauffaffung vorgedrungen, nach der die Zeit hindrängte. Er konnte Schongauers Schüler nicht mehr werden, weil er bereits fein Enkelfchüler war.

Noch ein Menfchenalter früher hätte der lernbegierige deutfche Kunftjünger rheinabwärts wandern müffen. Damals war auch der Vater Dürers als Goldfchmied, und vermuthlich auch Michel Wolgemut, der Maler, zu den grofsen Künftlern in den Niederlanden gezogen, die durch ihre tiefe Erfaffung der Wirklichkeit und den Reichthum ihrer technifchen Mittel an der Spitze der neueren Kunftbewegung ftanden. Im Jahre 1449 gieng Rogier van der Weyden nach Italien, nicht um dort zu lernen, fondern um durch feine vollendete Kunftfertigkeit dort zu glänzen. Hugo van der Goes lieferte fpäter noch der Familie Portinari den Altar in S. Maria Nuova in Florenz, und Juftus van Gent malte 1474 fein Abendmahl für S. Agata in Urbino. Antonello von Meffina dagegen kam 1440 nach Brügge zu Jan van Eyck, um das Geheimnifs der Oelmalerei und fein leuchtendes Colorit fich anzueignen und es dann nach Venedig mitzubringen. Hatten fomit die Berührungen mit dem Norden anfangs blofs eine Rückwirkung auf die italienifche Malerei zur Folge, fo war diefelbe gegen Ende des XV. Jahrhunderts längft jeder Beeinfluffung von aufsen entwachfen und zu einer Selbftändigkeit gediehen, die das Mafs ihrer Bedeutung nur mehr in fich felbft trägt. Der erfte grofse Anlauf niederländifcher Naturfchilderei war vorüber, als Dürer feine Wanderfchaft antrat. Die Strömung war im Begriffe eine rückläufige zu

werden. Die Hauptvertreter der Eyck'ſchen Kunſt im Norden, wie im Süden, Hans Memling und Antonello da Meſſina, ſtarben gerade um dieſe Zeit. Soweit nunmehr Wechſelbeziehungen zwiſchen niederländiſcher und italieniſcher Malerei fortbeſtanden, war nicht mehr die letztere, ſondern die erſtere der empfangende Theil. Als Jacopo de' Barbari im Anfange des XVI. Jahrhunderts durch Deutſchland nach den Niederlanden zog, blieb er im Grunde doch ein Venetianer, während ſein Genoſſe Jan Goſſaert de Mabuſe ſich in Italien raſch aus dem Meiſter des grimaniſchen Gebetbuches zu einem entſchiedenen Anhänger der italieniſchen Renaiſſance umwandelte [1]).

Im letzten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts hatte ſomit Italien bereits die entſchiedene Führung auf dem Gebiete der Kunſt und des Geſchmackes übernommen. Wenn ſich auch die Zeitgenoſſen von dieſer Thatſache nicht theoretiſch Rechenſchaft geben konnten, wie wir heutzutage, ſo hatten ſie davon doch ein deutliches Bewuſstſein. Dieſelben Beweggründe, welche den Vater und Wolgemut in ihrer Jugend nach den Niederlanden lockten, muſsten daher Dürer im Jahre 1493 ſüdwärts drängen. Insbeſondere Venedig zu ſehen, muſste für den jungen Dürer das Ziel lebhafter Wünſche ſein. Nürnberg ſtand längſt in dem lebhafteſten Verkehre mit der Lagunenſtadt, und man erzählte ſich daheim gewiſs viel von deren Herrlichkeit. Nürnberger Kaufherren nahmen daſelbſt in der deutſchen Faktorei, dem Fondaco de' Tedeſchi, eine hervorragende Stellung ein und waren zwiſchen Venedig und der Heimath viel unterwegs. Andere Landsleute holten ſich an der benachbarten Univerſität Padua ihre gelehrte Bildung, und mit den Claſſikerausgaben der Aldiniſchen Druckerei wanderte wohl auch mancher Kupferſtich nach dem Norden. Wilibald Pirkheimer, der ſich 1504 in einem Briefe an Celtes rühmen konnte, daſs er alle griechiſchen Bücher beſitze, welche in Italien gedruckt ſeien, befand ſich damals, 1490—1497, als Student auf der Univerſität Padua erſt und dann in Pavia.

Wir haben keine Nachrichten darüber, daſs ſich Dürer im Jahre 1494 in Venedig aufgehalten habe, auſser denjenigen, welche uns der Meiſter ſelbſt in ſeinem Skizzenbuche und in ſeinen Briefen hinterlaſſen hat. Doppelmayr [2]) erzählt zwar, Dürer ſei auf ſeiner erſten Wanderſchaft vor ſeiner Heirath und ſeiner Niederlaſſung in Nürnberg zuletzt nach Venedig gekommen; da er aber von dem beglaubigten venetianiſchen Aufenthalte Dürers im Jahre 1506 nichts weiſs, konnte man hier an eine Verwechſelung denken. Die meiſten Kunſtſchrift-

1) Dürers Briefe etc., Anmerk. 105, 2. | 2) Nachricht, Nürnb. 1730. S. 183.

steller haben denn auch diese für Dürers Entwickelung so bedeutsame Thatsache unbeachtet gelassen. Erst in neuester Zeit hat dieselbe entschiedenere Vertreter gefunden [1]).

Es ist wiederholt bemerkt worden, dass der zweite Aufenthalt Dürers in Venedig von 1505 bis 1507 so verhältnissmässig wenig Einfluss auf seine künstlerische Richtung geübt hat, und wir werden dieselbe Beobachtung machen, wenn wir sehen, wie zwischen den bedeutendsten Compositionen unmittelbar vor und nach jener venetianischen Reise fast gar kein Unterschied waltet. Diese immerhin auffallende Erscheinung liesse sich zwar durch die völlig fertige und selbstbewusste Entwickelung des Meisters in jenen Jahren begreiflich machen, und auch dafür, dass gerade seine Kunstthätigkeit vor 1506 deutliche Spuren italienischer Einwirkung an sich trägt, böte sich zur Noth noch eine andere Erklärung. Doch thut ja Dürer in seinem Briefe vom 7. Februar 1506 aus Venedig seines früheren Aufenthaltes daselbst ganz ausdrücklich Erwähnung. Die Art, wie er Giovanni Bellinis dort gedenkt, deutet allerdings darauf hin, dass er denselben erst damals kennen, oder doch erst schätzen gelernt habe. Dann schreibt er weiter von ihm: »Er ist sehr alt und ist noch der beste in der Malerei; und das Ding, das mir vor eilf Jahren so wohl gefallen hat, das gefällt mir jetzt nicht mehr, und wenn ich's nicht selbst sähe, so hätte ich's keinem andern geglaubt«. Ding ist in Dürers Sprache ein Collectivbegriff und bedeutet hier, wie an manchen anderen Stellen, die Arbeiten, Werke, d. i. Kunstwerke [2]). Nun, das Geschmacksurtheil, dessen Abänderung er sich nur auf Grund eigener Anschauung zutraut, muss er sich doch wohl auch zuvor mit eigenen Augen gebildet haben; und die Angabe der Zeit, wann diess geschah, stimmt zur Genüge mit unseren sonstigen Anhaltspunkten überein. Wenn sich Dürer noch 1494 in Venedig befand und erwiesenermassen bereits 1505 wieder dahin zurückkehrte, so dürfte er im Allgemeinen den Zeitraum, der zwischen seinen beiden entgegengesetzten Auffassungen lag, auf eilf Jahre ansetzen. Der natürlichste Gedankengang lässt hier die Zeit des Gesinnungswechsels als Termin erscheinen und nicht das zufällige Datum eines Briefes, von dem man überdiess keine diplomatisch genauen Daten erwarten wird [3]).

1) Nach dem Vorgange von Fiorillo und Selvatico: Freih von Retberg, Archiv f. zeich. Künste VI, 1866 S. 178 und H. Grimm, Ueber Künstler und Kunstw. I. 133.

2) Dürers Briefe 6,15 u. Anmerk. zu 6,5.

3) Christoph Scheurl wusste wohl vom ersten Aufenthalte Dürers in Venedig, wenn er 1506 in Lib. de laud. Germ. von ihm schreibt: »Qui quum nuper in Italiam rediisset, tum a Venetis, tum a Bononiensibus artificibus, me saepe interprete, consalutatus est alter Apelles.«

Wenn die beiden obenerwähnten Malereien auf Pergament vom Jahre 1493 noch auf deutfchem Boden angefertigt wurden, und Dürer bereits zu Pfingften 1494 heimkehrte, fo kann er nicht lange in Venedig verweilt haben, jedenfalls nicht lange genug, um fich in den verfchiedenen, entgegengefetzten Richtungen, die fich damals noch in der venetianifchen Malerei kreuzten, zurecht zu finden und irgend eine derfelben nachhaltiger auf fich wirken zu laffen. Hiezu wäre Dürer in feinem 23ten Jahre allerdings viel empfänglicher gewefen als ein Jahrzehnt fpäter. Ob fich aus feiner obigen Aeufserung fchliefsen läfst, dafs er für eine beftimmte Richtung Partei ergriffen habe, und was es gewefen fei, das ihm damals fo wohl gefallen hat, bei feiner Rückkehr im Jahre 1505 aber zu feiner eigenen Ueberrafchung nicht mehr gefiel, und ob dies ausfchliefslich die Mantegneske gewefen fei [1]), wagen wir in's Einzelne gerade nicht zu entfcheiden; die überlieferten Nachrichten find doch zu dürftig. So weit es indefs der heutige Stand unferer Denkmälerkenntnifs geftattet, beantwortet fich die Frage nach der Bedeutung jenes merkwürdigen Ausfpruches, wenn wir den Gang der Kunftentwickelung in Venedig mit derjenigen Dürers vergleichen. Denn unbewufst und nicht ohne mittelbaren Zufammenhang mit der venetianifchen Malerei hatte Dürer in einem Jahrzehnt raftlofen Suchens und Lernens inzwifchen aus der Mannigfaltigkeit verfchiedenartiger Einflüffe fich den Weg zu einer einheitlichen Selbftändigkeit gebahnt, ähnlich demjenigen, den die venetianifche Schule felbft bis zum Anfange des XVI. Jahrhunderts im Grofsen und Ganzen zurückgelegt hatte.

Wie in ftaatlicher Hinficht, fo nahm Venedig auch in feinem Kunftleben gegen das übrige Italien eine Sonderftellung ein. Entfprechend feiner geographifchen Lage und feinen Handelsbeziehungen bildet auch die Kunft Venedigs ein Mittelglied zwifchen deutfcher Gefühlsweife und füdlichen Anfchauungsformen. Spät erft, dann aber plötzlich und vielfach unvermittelt drangen Renaiffanceformen hier in die Darftellung ein. Um 1450 fteht die Architektur, wie die Sculptur Venedigs noch gröfstentheils unter der Herrfchaft des gothifchen Gefchmackes; Kirchen und Paläfte werden noch im alten Stile aufgeführt und decoriert, und daneben her geht noch der orientalifche Zug zur Prachtentfaltung in Gold und bunten Farben. Die einheimifche Bildnerei konnte fich felbftändig nur bis zu einem geringen Grade richtiger Naturauffaffung durcharbeiten. Entfchiedene Vertreter fand der neue

---

1) Vergl. diefe plaufible Annahme bei H. Grimm, Ueber Künftler u. Kunftw. I. 139. Nur liegt die Frage weniger einfach, als diefe Antwort es erfordern würde.

Stil erst an den vom Festlande eingewanderten Künstlerfamilien der Bregni oder Rizzi und der Lombardi. Gleichwohl hat die Bildhauerschule Venedigs den Realismus ihrer Gestalten niemals bis zu der Freiheit und herben Wahrhaftigkeit durchgebildet, wie Donatello und die Florentiner. Sie bewahrt stets eine Erinnerung an die mittelalterliche Auffassung, einen weicheren Schwung der Conturen, einen Drang nach Gefühlsausdruck, die uns deutsch anmuthen. Die Antike wirkt nicht unmittelbar auf die venetianische Sculptur ein; ihre Führerin ist vielmehr die paduanische Malerei, die ihr in plastischer Vollendung vorangeht; ebenso wie die gemalten Architekturen Mantegnas ein viel genaueres Verständnifs römischer Muster und eine ungleich reichere Entfaltung von Renaissancemotiven darbieten, als alle gleichzeitigen Bauwerke Venedigs. Weil eben das Kunstleben der Lagunenstadt nicht auf ursprünglichem Entwickelungsdrange beruht, sondern nur auf einer durch Prachtliebe und Reichthum bedingten Empfänglichkeit für fremde Zuflüsse, sehen wir hier im Gegensatze zur sonstigen Regel Bildnerei und Baukunst nur im Gefolge einer an Schöpferkraft sie weit überholenden Malerei.

Die erste Malerschule, welche in Venedig zu einer eigenthümlichen Bedeutung gelangt, ist die von Murano. Als ihr Begründer erscheint ein deutscher Meister, der vom Oberrhein oder vielleicht von Köln stammt und sich auf den Altarwerken, die er seit 1440 mit Antonio Vivarini ausführte, »Johannes Alemannus« oder »de Alemania« nennt [1]). Auch nach dessen Tode arbeiten die Brüder Antonio und Bartolommeo Vivarini in der alten Weise weiter. Nicht blofs die reichen gothischen Umrahmungen, sondern auch die davon eingeschlossenen Gemälde ihrer Altarwerke zeigen ganz mittelalterlichen, nordischen, um nicht zu sagen deutschen, Geschmack. Und merkwürdiger Weise gilt dasselbe auch noch von dem einzigen gröfseren Werke, das uns von Francesco Squarcione in Padua authentisch überliefert ist; es ist der Altar des heil. Hieronymus, den der Meister urkundlich 1449—1452 für die Familie Lazzara vollendete und der sich jetzt in der Gallerie zu Padua befindet. Kaum dafs uns eine Ruine mit einfachem Rundbogen auf zwei rothen Porphyrsäulen im Hintergrunde oder die rohen viereckigen Postamente der in den Seitenfeldern stehenden Heiligen eine schüchterne Andeutung davon geben, dafs das Auge des Meisters für Reste des Alterthums nicht ganz verschlossen

1) Crowe u. Cavalcaselle, Italien. Malerei, deutsch von Max Jordan, Leipz. 1873. V. 15 u. ff., nur dafs dort auf den mehr literarisch als artistisch bezeugten Einflufs des Gentile da Fabriano gröfseres Gewicht gelegt wird.

ſei. Darnach zu ſchlieſsen, kann das Verdienſt, welches ſich Francesco Squarcione um die Einführung des Studiums der Antike erworben haben ſoll, nur ein rein theoretiſches geweſen ſein. Von dem Wiſſen, das er ſich auf weiten Reiſen erworben hatte, von den Kunſtwerken und Gypsabgüſſen, die er ſammelte, machte erſt ſein Adoptivſohn und Schüler Andrea Mantegna (geb. 1431, geſt. 1506) den richtigen Gebrauch. Er allein iſt der Schöpfer des groſsen paduaniſchen Renaiſſanceſtiles, in welchem er bereits während der fünfziger Jahre die Ausmalung der S. Chriſtophs-Kapelle bei den Eremitani vollendete. Erſt Mantegna vertiefte die Bildfläche zu täuſchender Räumlichkeit und belebte dieſelbe mit leibhaftigen, handelnden Geſtalten. Mit derſelben Freudigkeit, mit welcher die nordiſchen Maler auf die Wiedergabe der einmal geſchauten Naturgegenſtände ausgiengen, zog er im Verein mit gelehrten Freunden dem Studium der antiken Denkmäler nach, deren ſich damals in Oberitalien noch eine weit gröſsere Anzahl erhalten hatte als heutzutage. Die Blüthe der philologiſchen und mathematiſchen Wiſſenſchaften an der Univerſität Padua war ganz geeignet, dem Künſtler die nöthigen Vorkenntniſſe zu erſchlieſsen. Daher die neue treffliche Berechnung ſeiner Perſpectiven, daher die Pracht des antiken Zierwerks, die antiquariſche Genauigkeit der altrömiſchen Trachten, die er zuerſt in die Malerei einführt. Die Abſichtlichkeit in der Entfaltung aller dieſer Neuerungen wirkte damals noch nicht ernüchternd, wie etwa heutzutage, wo wir über die Abnützung und den Miſsbrauch von Jahrhunderten zurückblicken. Sie wird reichlich aufgewogen durch die lebendige Erfaſſung des Geſchehens, durch die Mannigfaltigkeit im Ausdrucke der Seelenſtimmungen und die vollendete Körperlichkeit und Anordnung der Figurengruppen, durch die anmuthige Behandlung der hügeligen, terraſſierten Fernen, wie ſie ſich hinter Vicenza hinziehen, und endlich durch den Grundzug einer alles bewältigenden Groſsartigkeit, einer wahrhaft epiſchen Getragenheit.

Jemehr es der Malerei des benachbarten Venedig bei ihrer Ideenarmuth ſtets auch an Selbſtändigkeit gebrach, einen deſto tieferen Eindruck muſste die neuentdeckte Formenwelt Mantegnas dort hervorbringen. Die Brüder Gentile und Giovanni Bellini erfuhren zunächſt dieſe Einwirkung, da ſie in der Werkſtatt ihres Vaters Jacopo zu Padua arbeiteten und mit Mantegna, der damals ihre Schweſter Nicolaſia heirathete, befreundet waren. Insbeſondere der jüngere Giovanni ſchloſs ſich ſo nahe an deſſen Kunſtweiſe an, daſs die Gemälde aus ſeiner früheren Zeit häufig mit dem Namen Mantegnas belegt wurden. Die Kunſtrichtung der Muraneſen kam durch das plötzliche Ein-

dringen von Mantegnas Renaiſſance vollends in bedenkliches Schwanken. Rückhaltsloſer als jeder Andere ſchloſs ſich Bartolommeo Vivarini der neuen Formgebung an und gelangte dabei, wie ja leicht jeder Nachahmer, bis zur Uebertreibung ihrer Härten. Der Wettſtreit mit den aufblühenden Werkſtätten der beiden Bellini ſpornte ihn zu ungewöhnlichen Anſtrengungen, und ſein jüngerer Vetter Alwiſe Vivarini ſetzte den Kampf mit immer neuen Waffen fort. Die Bellini blieben freilich Sieger und zwangen ſchlieſslich alles um ſie her, Freund und Feind, zur Nachfolge. Seit der Niederlaſſung des Antonello von Meſſina waren ſie unabläſſig bemüht, ſich deſſen Oeltechnik zu Nutze zu machen, die ihren Werken eine gröſsere Widerſtandskraft gegen die Ausdünſtung der Lagune ſicherte. Die Ausbildung der neuen Malweiſe blieb ihr Hauptaugenmerk. Die Bedeutung ihrer Schöpfungen beruht nicht in zeichnender Erfindung, in ſeeliſcher Erhebung oder Wechſelbeziehung, Bewegung oder Handlung der dargeſtellten Figuren; auch ihre gröſsten Darſtellungen werden nur durch die ſchwebende Harmonie einer in ſich geſättigten Farbenſtimmung zuſammengehalten. Ihre tiefere Auffaſſung beſchränkt ſich auf das Porträt, auf die vollkommene, in ſich abgeſchloſſene Einzelexiſtenz, mit der ſich ein auf Lebensgenuſs, öffentliche Ruhe und Selbſtbeherrſchung gegründetes Gemeinweſen auch begnügte. Daneben her geht noch eine dritte, in der italieniſchen Kunſtgeſchichte ganz vereinzelt daſtehende Richtung einher, die wir die deutſchthümelnde nennen könnten. Sie ſcheint noch von Giovanni d'Alemania herzuſtammen, geht aus der Werkſtatt der älteren Muraneſen um 1450 auf Carlo Crivelli über und ſetzt ſich in Marco Marziale, in Nicolo und Jacopo de' Barbari bis in's XVI. Jahrhundert fort. Ihre Träger ſind eigenthümlich geartete Künſtler mit einem Zuge zum Fremdartigen und Abenteuerlichen, der ſich auch in ihrer Reiſeluſt geltend macht. Sie neigen theils zu prunkender, feiner Ausführung, theils zu ſcharfer Charakteriſtik, theils zu ſentimentalem Schwunge hin und erinnern, obwohl im Grunde Venezianer, bald in dieſer, bald in jener Hinſicht an deutſchniederländiſche Art.

Dieſer Klärungsproceſs in der Geſchichte der Malerei von Venedig war noch keineswegs abgeſchloſſen, als Dürer 1493 oder 1494 das erſtemal dahin kam. Noch arbeiteten die beiden Vivarini, Bartolommeo bis 1499; Alwiſe ſtarb erſt 1503. Giovanni Bellini hatte ſeine letzten, entſcheidenden Werke noch nicht geſchaffen; Giorgione und Tizian verbargen ſich noch in ſeiner Werkſtatt. Wir wiſſen nicht, mit welcher Richtung der deutſche Malergeſelle in Berührung kam; vermuthlich aber war es gerade jene dritte, weniger bedeutende, als ab-

ſonderliche Gruppe von Malern, welcher Jacopo de' Barbari angehörte, denn dieſer Meiſter ſtand, wie wir ſehen werden, in ſehr nahen Beziehungen zu Nürnberg. An die erſten Meiſter der Stadt, die Bellini, dürfte Dürer damals nicht herangekommen ſein. Aber angenommen auch, daſs er Gelegenheit hatte, deren Gemälde zu ſehen, ſo dürfen wir uns über den Eindruck, den eine Santa Converſazione Giovannis, ein feſtlicher Aufzug Gentiles oder Vittore Carpaccios auf ihn machen konnte, keiner Täuſchung hingeben. Das gegenſtändliche Intereſſe, das uns heutzutage anzieht, müſſen wir zunächſt in Abſchlag bringen. Die Zeichnung, weit entfernt, in deutſcher Weiſe vorzuherrſchen, verbarg ſich hinter einer Malweiſe, deren Oeltechnik ihm neu, deren ſpecifiſches Farbengefühl ihm unverſtändlich blieb; fand er es doch noch 1506 nicht der Mühe werth, eines Giorgione oder Tizian auch nur zu gedenken. Dafür muſste der Mangel jedes geiſtigen, gedanklichen wie gemüthlichen Inhalts den deutſchen Jüngling, der bereits die Ideen ſeiner Apokalypſe in ſich trug, befremden. Rieſengroſs ſtand neben dieſen Venetianern für ihn Andrea Mantegna da.

Der junge Dürer brachte von der Schule und aus dem Verkehre mit den Künſtlern und Gelehrten der Heimath ſicher eine dunkle Kunde von dem Ruhme der antiken Kunſt mit. Je unbeſtimmter ſeine Begriffe von derſelben waren, deſto tiefer überraſchte ihn wohl die Anſchauung aller jener Formen, die ihm unmittelbar aus dem claſſiſchen Alterthum hergeleitet erſchienen. Ohne theoretiſch unterſcheiden zu können, mochte er dieſelben im Gegenſatze zu den chriſtlichen Bilderkreiſen an allen mythologiſchen und profanen Darſtellungen entdecken, ſobald ihm dieſelben aus äuſseren Gründen ehrwürdig erſchienen. Einen um ſo gewaltigeren Eindruck muſsten daher die mantegnesken Formen auf ihn machen, ſobald er in ihnen die Ausflüſſe antiker Ueberlieferungen ſah. Dabei konnten aber die Eigenthümlichkeiten und die feineren Abweichungen einer Stilrichtung dem deutſchen Wanderburſchen damals nicht in dem Maſse klar werden, wie wir ſie heutzutage aus objectiver Ferne zu unterſcheiden vermögen. Im Ganzen war es doch wohl ein ziemlich unbeſtimmtes Etwas, was Dürer im Jahre 1494 als antik und ehrwürdig bewunderte. Und ſo kam es, daſs er in Venedig neben Mantegnas Kupferſtichen auch noch Kunſtwerke nachahmenswerth fand, die in ihrer Stilrichtung hinter der claſſiſchen Objectivität Mantegnas ebenſo weit zurückblieben, als ſie durch Pathos und empfindſame Belebung der nordiſchen Geſchmacksrichtung wahlverwandt entgegenkamen. Die Belege für dieſe Aufklärungen liefern uns, in Ermangelung anderer Werke Dürers aus jener früheren Zeit, die Blätter ſeines Skizzenbuches von groſsem Format,

deren ſich glücklicher Weiſe einige erhalten haben. Eines derſelben in der Albertina zeigt auf der linken Hälfte des Bogens den figurenreichen Entwurf zu einem Raube der Europa nach Lucians Beſchreibung. Das Motiv der Hauptgruppe mit dem mageren Rinde und der auf ſeinem Rücken knieenden Europa iſt äuſserſt unbeholfen erfunden. Um ſie her ſchwimmen auf verſchieden geformten Fiſchen Nereiden und Genien; dazwiſchen geflügelte Engelsköpfchen wie Cherubim, im Hintergrunde eine Gruppe der verzweifelnden Geſpielen, ähnlich wie auf dem Kupferſtiche, genannt das Meerwunder oder der Raub der Amymone. Die kleinen Nebenfiguren, wie das Satyrpaar links vorne im Schilfe, ſind durchweg glücklicher aufgefaſst und zum Theil von einer Anmuth, die italieniſche Muſter vorausſetzen läſst; doch ſcheint die Compoſition Dürern ſelbſt anzugehören. Mit derſelben Feder hat er aber auch die rechte Hälfte des Blattes mit verſchiedenen Studien nach venetianiſchen Vorbildern bedeckt. Oben zunächſt die Aufnahme eines Löwenkopfes von drei Seiten, die wir am Schluſſe des Capitels wiedergeben. Das Original iſt einer jener zwei »Leoncini« oder Löwchen aus rothem Marmor, die heutzutage links von der Marcuskirche aufgeſtellt ſind und dem Platze dort den Namen Piazzetta de' Leoni geben. Wo dieſelben zu Dürers Zeit ſtanden, konnte ich nicht feſtſtellen. Sie ſind ganz alterthümlich und namentlich in den dürftigen Körpern ziemlich roh behandelt, ſo daſs man ſich fragen muſs, was wohl Dürer veranlaſst habe, ihnen ſo viel Aufmerkſamkeit zuzuwenden; ob die Neuheit des Gegenſtandes, die wuchtige Charakteriſtik im Vergleiche zu den erbärmlichen Zwergpudeln der Eyck'ſchen und Wolgemut'ſchen Schule, oder der belebte, wenn auch grämliche und faſt weinerliche Ausdruck ihrer Geſichter. Links unten ſieht man die Geſtalt eines Apollo mit Pfeil und Bogen in den Händen, den Lorbeerkranz auf dem Haupte, in nahezu elegiſch geſchwungener Stellung; ein eigenthümliches Gemiſch von mittelalterlicher Gefühlsweiſe, modernem Realismus und antiker Tracht, deſſen Urbild wohl nur dem Venedig des XV. Jahrhunderts angehört haben möchte. Auch zu dem Alchymiſten daneben im türkiſchen Turban und langem Talare, der, einen Todtenſchädel in den Händen, vor einem geſchloſſenen Buche und einem kugelförmigen Keſſel mit der Aufſchrift LVTVS ſteht, kann Dürer wohl nirgends als in Venedig den Typus gefunden haben.

Ein anderes Blatt mit Skizzen aus der Zeit der Wanderſchaft befindet ſich im Corridor der Uffizien zu Florenz. Auf derſelben erſcheinen, gleichfalls mit der Feder gezeichnet, ein Ritter zu Pferde mit einer überladenen Prachtrüſtung, der Rumpf eines nackten Schild-

halters, ein Kind von völligen, italieniſchen Formen, auf dem Boden halb ſitzend, halb liegend, in einer Haltung, wie ſie bei den Chriſtuskindern von Francesco Francia oder Perugino vorkommt; endlich der Kopf eines bärtigen Türken mit geöffnetem Munde und böſem Blicke, den Dürer, heimgekehrt, für den Kaiſer Diocletian auf der Marter des heil. Johannes in der Apokalypſe verwendet hat, wo er folgerichtig im Gegenſinne erſcheint.

Ein ſchwebender Amor von kräftigen Formen mit einer Art Drachenflügeln, die Elenthiergeweihen gleichen, im Kunſtbuche der Ambraſer Sammlung in Wien, dürfte ebenfalls dieſer Zeit angehören. Er iſt eben im Begriffe, ſeinen Pfeil abzuſchieſsen, und blickt dabei unter dem ſeine Stirn umhüllenden Tuche empor. Die getuſchte Federzeichnung erinnert ſtark an die Schule Mantegnas. Ob und wo Dürer etwa Gelegenheit fand, Malereien dieſes Meiſters zu ſehen, wiſſen wir nicht. Daſs er Padua damals beſucht hätte, iſt durch nichts beglaubigt. Mantegna war indeſs längſt nach Mantua übergeſiedelt; er hätte ihn daher dort ebenſo wenig perſönlich kennen gelernt, wie im Jahre 1506, wo der plötzliche Tod des greiſen Meiſters ſeine Abſicht, ihn in Mantua aufzuſuchen, gekreuzt haben ſoll. Dürers Beziehungen zu Mantegna haben eine merkwürdige Analogie mit ſeinem Verhältniſs zu Schongauer. Unter allen ſeinen Vorläufern ſind es wohl dieſe beiden Männer, die er am höchſten verehrte; es ſind die einzigen Künſtler, von denen uns überliefert wird, daſs der junge Dürer die perſönliche Bekanntſchaft mit ihnen erſehnt und geſucht habe. Beidemal verſagte ihm das Schickſal ſeinen Wunſch mit einer Beharrlichkeit, als hätte es jeden übermächtigen Einfluſs von Dürer abwehren wollen, damit in ihm eine ſelbſtändige und dritte Gröſse erwachſe. Ohne in eine Nachahmung der zwei ſo entlegenen Gegenſätze zu verfallen, hat Dürer etwas von Schongauers Innigkeit und etwas von Mantegnas Groſsartigkeit und Würde. In dem Maſse aber, als er Beiden verwandt iſt, muſste er Beiden gleich ferne ſtehen. Wenn er ſich im Allgemeinen dem deutſchen Meiſter näher vergleicht, ſo hat dies ſeinen Grund theils in dem echt nationalen Weſen beider, theils in der vermittelnden Stellung, welche Wolgemut zwiſchen ihnen einnimmt. Nun wiſſen wir zwar, daſs Dürer Zeichnungen von Martin Schongauer ſammelte und pietätvoll bewahrte [1]), doch deutet anderſeits

---

1) Heinecken, Neue Nachrichten, S. 406, beſaſs eine ſolche groſse Federzeichnung, eine Kapelle etc., worauf Dürer geſchrieben hatte: Daz hat der hübſch Martin geriſſen im 1470. jar, da er ein jung gſell was. Das hab ich Albrecht Dürer erfarn und Im zu ern daher geſchrieben im 1517. jar.„ Eine andere meiſterhafte Federzeich-

keine Spur darauf hin, dafs er fich im Einzelnen nach Schongauers Werken fo eifrig gebildet hätte, wie an denen Mantegnas. Dafür liefern uns zwei Zeichnungen Dürers in der Albertina einen werthvollen Beleg.

Die Kupferftiche Mantegnas konnten leicht im Handelswege nach Nürnberg gelangen. Man gab daher auch der Vermuthung Raum, Dürer habe die Copien nach denfelben in der Heimath gemacht. Der Umftand aber, dafs feine einzigen Arbeiten diefer Art gerade die Jahreszahl 1494 tragen, und der Vergleich mit anderen Blättern aus der Zeit der Wanderfchaft nöthigt doch zu der Annahme, dafs Dürer fich nur in Italien zu einem folchen Studium Mantegnas veranlafst fand. Die eklektifche Objectivität fpäterer Zeiten ift dem Künftler des XV. Jahrhunderts überhaupt fremd, der naiv produciert, Fremdartiges fchwer nachempfindet und nur in dem Mafse mit Glück nachahmt, als er fich in die neue Richtung eingelebt hat. Wir fehen daher auch fpäter, wie Dürer daheim blofs deutfche Arbeiten copiert, zu italienifchen aber bald in bewufsten Gegenfatz tritt; wie er nur jene zu überholen, diefe aber zu widerlegen fucht. Anders in Venedig, wo theils die Umgebung, theils der Verkehr mit den Malerwerkftätten ihn in das Verftändnifs der Mantegneske einführen konnte. Dort fand er feine Vorlagen leicht auf offener Strafse. Zwar bewahrt er in ihrer Nachbildung immer eine gewiffe Selbftändigkeit, doch offenbart fich darin zugleich eine fo feltene Fähigkeit, ganz fremde Formen aufzufaffen, wie wir fie vielleicht nur an dem ftudienfrohen Rubens wieder finden.

Die Kupferftiche Mantegnas, nach welchen Dürer jene beiden Zeichnungen fertigte, find: das eine der beiden Blätter mit kämpfenden Meergöttern, darftellend den Zweikampf von Tritonen, deren Jeder eine Nereide auf dem Rücken führt, und das Bacchanale mit der Kufe [1]). Dürers Copien find mit der Feder auf weifsem Papier und in der gleichen Gröfse ausgeführt. Die gewaltige Belebung der von antiken Reliefs beeinflufsten Gruppen und das Ebenmafs der nackten Körper waren es wohl, was Dürer zumeift anzog. An der Compofition hat er fo gut wie nichts verändert. Im Uebrigen aber copiert er keineswegs Strich für Strich, er ftrebt vielmehr felbftändig nach genauerer Modellierung und bleibt dadurch gerade an plaftifcher

---

nung im Britifchen Mufeum, Chriftus als Weltlehrer, führt gleichfalls von Dürers Hand die Infchrift: »Das hat hübfch Martin gemacht im 1469 jor.« Waagen, Treasures of Art, IV, S. 34.

1) Bartfch, P. G. XIII. S. 238, Nro. 17 u. Nr. 20.

Kraft und an Ausdruck weit hinter Mantegna zurück. Deſſen Schattengebung durch eine kurze, ſchräge Strichlage von rechts nach links in der Art des Antonio Pollaiuolo genügt Dürer nicht; er geht den Formen in's Einzelne nach und erzielt durch Anwendung aller Mittel, vom feinſten inneren Contur bis zu mehrfachen Kreuzlagen, die vollſtändige Rundung deſſen, was bei Mantegna reliefartig flach erſcheint. In dieſer Ausführung verräth Dürer nicht bloſs ſeine Fortſchritte in der deutſchen Technik des Zeichnens, ſondern auch jene unbedingte Liebe zur Natur, die eine todte Ueberlieferung in der Kunſt nicht anerkennt und ſich ihr nur hingiebt, um ſie dem Scheine ſelbſtempfundener Wirklichkeit näher zu bringen. Indem er ſo den Geſtalten Mantegnas eine beſtimmtere Exiſtenz, eine deutlichere Körperlichkeit giebt, entreiſst er ihnen aber wider willen ihre Seele, und das iſt die Kehrſeite jenes Realismus, der in der äuſserſten Durchbildung der Formen die Wahrheit ſucht. Wie wenig das Zurückbleiben hinter der Belebung des Originals in der Abſicht Dürers lag, zeigt ſeine ſpätere Entwickelung, die ihn der groſsartigen Einfachheit Mantegnas immer näher bringt; und daſs er auch nach ſeinem zweiten Aufenthalte in Venedig nicht aufhörte, deſſen mächtige Affectmalerei zu bewundern, beweiſt die Geſtalt des Apoſtels Johannes auf dem »groſsen Kreuz«, dem Stiche von 1508, die nicht ohne deutliche Rückerinnerung an die bekannte Johannesfigur in Mantegnas Grablegung anklingt.

Es iſt bezeichnend für Dürers urſprüngliche Anlage, daſs ihn vorzüglich ſolche Compoſitionen zur Nachbildung anregen, die einer tieferen, leidenſchaftlicheren Erregung Ausdruck verleihen. Die deutſche Malerei hatte ſchwer genug den Zwang des alten Stiles von ſich abgeſchüttelt. Gegenüber dem verhaltenen Affecte ihrer hageren Gewandfiguren muſste der Ausbruch der Leidenſchaft an den völligen, nackt gedachten Geſtalten der paduaniſchen Renaiſſance wie ein Act der Befreiung erſcheinen. Hier fand das nordiſche Streben nach Natur und Belebung einen verwandten Anknüpfungspunkt, bevor ſich ihm das höhere Geſetz bewuſster Mäſsigung offenbarte. Ruhe und ſtrenge Anordnung konnten leicht als neue Feſſeln erſcheinen; und nichts deutet darauf hin, daſs die ſchlichte Gruppierung der Heiligen auf venetianiſchen Altarbildern auf Dürer damals einen beſonderen Eindruck gemacht hätte.

Auch zum Verſtändniſſe der mannigfachen Zierformen, wie ſie in den gemalten Architekturen und Ornamenten der Paduaniſchen Renaiſſance vorkommen, fehlte es Dürer im Jahre 1494 noch an der nöthigen theoretiſchen Vorbildung. Er hatte damals offenbar ſeinen Vitruvius noch nicht geleſen. Dagegen übte das Innere der neuen



Gebirgslandschaft.

Federzeichuung in der Albertina zu Wien.

(Seite 89.)

venetianiſchen Kirchen mit ihren reichen Perſpectiven einen beſonderen Reiz auf ihn aus. Die leichten Bogenhallen auf ſchlanken, durch mächtige Schlieſsen verbundenen Pfeilern, wie ſie der eben erſt erbauten Kirche S. Maria Formoſa (1491) und ähnlich, wenn auch einfacher und zierlicher dem etwas älteren Kirchlein S. Giovanni Criſoſtomo (1483) eigenthümlich ſind, prägten ſich damals ſchon lebhaft ſeinem Gedächtniſſe ein. Wenigſtens erſcheinen in der Architektur früher Compoſitionen von Dürer z. B. in der »grünen Paſſion« von 1504 ganz ähnliche Bogenſyſteme. Wenn dieſelben auch willkürlich behandelt ſind und nicht an eine unmittelbare Entlehnung zu denken erlauben, ſo kann Dürer ſolche Erinnerungen doch kaum anderwärts als in Venedig geſammelt haben. Auch ohne durch Einzelſtudien feſtgehalten zu ſein, boten ſich ihm dieſe Motive dar, ſobald er ſtatt der gewohnten landſchaftlichen Umgebung, eine architektoniſche Raumentwickelung im Sinne der Renaiſſance anſtrebte.

Von Dürers erſtem Aufenthalte in Venedig ſtammt auch das Miniatur-Bild eines Löwen mit der echten Bezeichnung: 1494 𝔄 neben 𝔇, in der Harzen'ſchen Sammlung der Kunſthalle zu Hamburg. Das Thier iſt in einer eigenthümlich ausgreifenden Stellung wiedergegeben, wie ſie an Darſtellungen des S. Marcus-Löwen zuweilen auffällt. Doch iſt die ungemein ſorgfältig, buchſtäblich bis auf's Haar durchgeführte Pergamentmalerei offenbar nach einem lebendigen Löwen gemacht, den Dürer nirgends leichter zu ſtudieren Gelegenheit fand, als in Venedig. So weit die breiter behandelte, etwas verwiſchte Umgebung es noch erkennen läſst, iſt das Thier in die Oeffnung einer dunklen Erdhöhlung verſetzt; vor derſelben ringsum üppiges Grün, theilweiſe mit Gold aufgehöht, im Hintergrunde der Ausblick auf die Seeküſte. Es iſt dies ſicher die früheſte, naturgetreue Abbildung eines Löwen von der Hand eines nordiſchen Künſtlers. Das Beiwerk iſt hier Nebenſache und dient bloſs zur Bildung des tiefen Grundes, von welchem das gelbe Fell des Thieres ſich abhebt.

Das eigentliche Element Dürers iſt aber damals die Landſchaft; ihrer Darſtellung widmet er auf ſeiner Wanderſchaft nach dem Süden das eifrigſte Studium. Ein Beiſpiel davon liefert die im verkleinerten Maſsſtabe hier beigegebene Federzeichnung in der Albertina. Bloſs der ſteile Felſenabhang zur Linken iſt emſig ausgeführt, das Uebrige flüchtig entworfen. Das Schloſs, das aus den Baumgruppen des Mittelgrundes hervorragt, diente ſpäter als Vorlage zu demjenigen im Hintergrunde des Kupferſtiches (Bartſch Nr. 95), der die Miſsgeburt eines Schweines darſtellt. Der Mittelthurm iſt dort zwar weggeblieben, doch verräth die Wiederkehr der übrigen Einzelheiten im Gegenſinne

die Benutzung der vorliegenden Zeichnung. Die Anſicht gehört offenbar einem Alpenthale an, und der Wanderer, der unten ganz leicht angedeutet von rückwärts ſichtbar wird, wie er zu froher Begrüſsung den rechten Arm erhebend auf das den Hohlweg ſperrende Thor zuſchreitet — iſt es nicht, als hätte Dürer ſich ſelbſt darunter verſtanden und mit wenigen Strichen den eigenen Gefühlen Ausdruck gegeben?

Noch eine ganze Reihe landſchaftlicher Studien, Schlöſſer- und Städte-Anſichten, die uns von Dürer erhalten ſind, gehören einer Reiſe durch Tirol nach Italien an. Da man bisher bloſs an den venetianiſchen Aufenthalt von 1506 glaubte, ſo wurden alle dieſe Aufnahmen, ſo weit ſie bekannt waren, unbedingt in jene ſpätere Zeit verſetzt. Dieſer Anſicht wiederſprechen nun gewichtige äuſsere und innere Gründe. Mit Ausnahme einer bräunlichen Felſenparthie im Britiſchen Muſeum vom Jahre 1506 ſind die ſämmtlichen hier in Frage ſtehenden Aquarelle und Miniaturen urſprünglich weder mit einem Monogramme noch mit einer Jahreszahl verſehen. Das Monogramm iſt allerdings zuweilen theils von Dürers, theils von fremder Hand in Bieſter nachgetragen und an die in Dürers frühe ſter, feiner Handſchrift mit Tuſche hingeſetzte Benennung der Oertlichkeit angehängt. Daſſelbe gilt auch von den Aufnahmen, welche Dürer in der Umgegend von Nürnberg gemacht hat; und dieſer Umſtand ſchon verweiſt alle jene Anſichten in eine frühe Periode. Denn ſeit dem Jahre 1503 etwa hat der Meiſter nicht leicht eine nur einigermaſsen ausgeführte Zeichnung von der Hand gelegt, ohne ihr Monogramm und Jahreszahl mit auf den Weg zu geben. Die meiſten jener Landſchaften oder Baumſtudien ſind aber mit mehr oder minder deckenden Farben, theils auf Papier, theils auf Pergament ſo ſorgfältig ausgeführt, wie wir aus Dürers ſpäterer Zeit wenig dergleichen aufzuweiſen haben. Es iſt nicht wohl denkbar, daſs er gerade in den Landſchaften ſo conſequent eine Ausnahme von der gewohnten Art der Bezeichnung gemacht hätte, wenn dieſelben in einer anderen, als in jener früheſten Epoche entſtanden wären, da er ſein bekanntes Monogramm noch gar nicht angenommen hatte. In der Folge wird er in ſeinen Studien nach der Natur immer breiter und flüchtiger. Er verzichtet ſodann auf die Wiedergabe der Farben in der Landſchaft und giebt dieſelbe höchſtens in lavierter Federzeichnung wieder; noch ſpäter begnügt ſich Dürer, Landſchaften mit dem bloſsen Metallſtifte oder mit der Feder zu ſkizzieren.

Dazu kommen noch äuſsere Gründe allgemeinerer Natur. Im Jahre 1505 gieng Dürer in Geſchäften und mit ganz beſtimmten Abſichten nach Venedig; er führte allerlei Kunſtwaare, ſelbſt Gemälde mit ſich. Er reiſte dann ohne Zweifel zu Pferde mit einem jener

Güterzüge, die zwiſchen Nürnberg und Venedig verkehrten, und hätte, auch die Luſt dazu vorausgeſetzt, kaum die Muſse zur Vollendung miniaturartiger Naturaufnahmen gefunden; denn ſo raſch ihm auch die Arbeit von der Hand gieng, oft gehörten doch nicht nur Stunden, ſondern ganze Tage zu deren Ausführung an Ort und Stelle. Auch liegt uns unter ſämmtlichen Arbeiten, welche Dürer um das Jahr 1506 fertigte, kein Beiſpiel einer ſolchen Feinmalerei in Tempera oder Guaſche vor, während ſchon aus den oben angeführten Werken erhellt, daſs ſich Dürer auf ſeiner Wanderſchaft einer ſolchen Technik bediente. Nicht der fertige Künſtler, der in einer wichtigen Geſchäftsreiſe begriffen iſt, ſammelt minutiöſe Studien in ſeiner Mappe, wohl aber der junge Geſelle, der von Ort zu Ort pilgert ohne einen anderen Zweck, als um zu ſchauen und zu lernen. Wir werden daher kaum fehl gehen, wenn wir die folgenden Naturſtudien Dürers in die Jahre 1493 und 1494 und die denſelben verwandten Aufnahmen aus der Heimath in die Zeit bald nach ſeiner Rückkehr verſetzen.

Da iſt zunächſt in der Albertina eine Anſicht von Innsbruck — »Insprug« ſteht darauf von Dürers Hand geſchrieben — eine Stadt mit Mauern und Thürmen, in deren Mitte ſich ein ſchlank zugeſpitzter, holzgedeckter Kirchthurm bemerkbar macht. Die Stadt iſt von Norden ſo aufgenommen, daſs der Innfluſs den Vordergrund bildet, in deſſen bewegten Wellen ſich die Gebäude mit überraſchender Wahrheit ſpiegeln. Im Hintergrunde ſieht man ſchneebedeckte Berge. Vortrefflich ſtimmt der grüne Grundton des Fluſſes zu dem zarten Blau des von leichten Wolkenzügen bedeckten Himmels. Beſſer noch gelungen und erhalten iſt eine groſse Geſammtanſicht der Stadt Trient, gleichfalls mit dem von Dürer beigefügten Namen bezeichnet, derzeit in der Kunſthalle zu Bremen. Der Himmel iſt von leuchtendem Blau, die Berge des Hintergrundes von vorzüglicher Luftperſpective, die Architektur in einem bräunlichen Tone gehalten, der Dürer damals eigenthümlich iſt. Das flieſsende Waſſer und der Baumſchlag ſind glücklich getroffen. Das Ganze iſt kräftig gefärbt, dabei gut geſtimmt und von einer Naturwahrheit, wie ſie auch der modernſte Realiſt nicht anders anzuſtreben vermöchte. Einen Theil der feſten Stadtmauer mit drei Thürmen, überragt von dem Schloſſe, das mit einer Loggia in der Art der venetianiſchen Paläſte verſehen iſt, hat Dürer noch beſonders in Waſſerfarben abgebildet. Das Blatt, ebenfalls mit der Aufſchrift „Trint“, befindet ſich bei Mr. Malcolm in London [1]). Ein anderes Blatt widmet

1) Ausgeſtellt im Burlington Fine Arts Club 1869: A. Dürer and L. van Leyden, Catalogue Nro. 129 mit der unrichtigen Benennung: The Castle of Nuremberg.

Dürer jenem denkwürdigen Engpasse, durch welchen einst so viele deutsche Männer mit stärker pochendem Herzen nach dem Süden zogen, dessen Boden so oft von deutschem Blute getränkt wurde. Hier ragt ein Fels, gekrönt von einem festen Schlosse mit Thürmen und Mauern, die sich bis in's Thal herab erstrecken, wo rechts ein Städtchen sichtbar wird und Oelbäume die Fülle rings um den Berg. Oben steht von Dürers Hand: „Fenedicr klawsen.“ Die Zeichnung befindet sich im Louvre zu Paris. Eine andere Bergfeste mit grauem Gemäuer in der Sammlung Hausmann führt ebenso die Aufschrift: „Ein welsch schlofs“; es ist in grüner und röthlicher Wasserfarbe ausgeführt, der Berg selbst blofs leicht angelegt. Ein ähnliches Felsennest ohne Aufschrift in der Bremer Kunsthalle, umgeben von Hügeln, Wald und Wasser, ist kräftiger coloriert, mit Deckfarben im Baumschlag. Noch ein anderes Bergschlofs im Louvre ist auf Pergament gemalt, während die früher genannten Ansichten sämmtlich auf Papier ausgeführt sind.

Sehr merkwürdig und bezeichnend zugleich für die coloristische Begabung Dürers sind mehrere Detailstudien nach Baumgruppen, die gleichfalls den Skizzenbüchern der Wanderschaft angehören dürften. So zunächst ein sehr hoher Lindenbaum auf dem Vorsprung einer Bastei stehend, deren Böschung links abfällt, jedoch in der Perspective verzeichnet ist. Auf der steinernen Bank, die längs der Mauerbrüstung hinläuft, sitzt im Hintergrunde ein schwarz gekleideter Mann, vielleicht ein Gelehrter, ein anderer steht unter dem Baume selbst, der bläulich grün mit grauen Schatten fein in Tempera auf das Pergament gemalt ist. Das Blatt ist im Besitze des H. Alfred R. v. Franck in Graz. Ein Seitenstück dazu mit drei ähnlichen Bäumen in der Kunsthalle zu Bremen zeigt genau die gleiche Ausführung. Eine breitere, malerische Behandlung entwickelt Dürer in dem Studium von zwei reich belaubtem Baumgruppen auf Papier in der Hausmann'schen Sammlung; dieselben sind sehr flüssig mit Wasserfarben angelegt. Von den rückwärts gegen einander tretenden lichten Bergen bis zu der vorne mitten im Gebüsche liegenden sonnigen Wiese ist eine so reiche Abstufung grüner Farbentöne gegeben, als hätte es sich hier geradezu um ein Studium von Lichteffecten gehandelt; und das alles ist so richtig gesehen, so frisch und keck hingeworfen, dafs der Beschauer sich davon angeheimelt fühlt und die Jahrhunderte vergifst, die zwischen der Aufnahme der Skizze und seiner Betrachtung liegen.

Gerade diese landschaftlichen Studien nach der Natur gehören zu jenen Arbeiten Dürers, die seiner Zeit weit voran eilen, oder anders sich über deren Bestrebungen zu jenem unbefangenen Realismus erheben, der allen Zeiten gleicherweise verständlich ist. Es weht darin

etwas von der frohen Empfindung, mit welcher der deutſche Städter aus ſeinen engen Mauern unter Gottes freien Himmel hinaustrat, von jener Oſterfeiertagsſtimmung, die Göthe im Fauſt geſchildert hat, von der Freude der mittelalterlichen Menſchheit an der Wiederentdeckung der lange entbehrten Natur. In Dürer erwacht der moderne Menſch, der in der Landſchaft das Gegenbild ſeiner Gemüthsſtimmung ſieht, in ihrem Anſchauen einen Quell ſeelenbefreiender Wirkungen findet.

Die Wanderſchaft führte Dürer ſo zur ſorgfältigeren Beobachtung der ſtets wechſelnden Umgebung und offenbarte ihm die Luſt an der bloſsen Naturerſcheinung in jenem ruhigen Beharren, in dem jeglich Ding nur ſein eigenes Leben athmet. Und was er drauſsen in der Welt von der Meiſterin Natur gelernt hatte, das lieſs ihn auch nach ſeiner Heimkehr nicht ruhen. Die unfreiwillige Muſse, welche dem jungen Meiſter in den erſten Jahren vergönnt ſein mochte, benutzte er fleiſsig zu kleinen Studienreiſen in der Umgebung der Vaterſtadt. So ſehr es den Deutſchen auch nach der Ferne zieht, Dürer wäre nicht der Erſte und nicht der Letzte geweſen, der in der Fremde die Heimath erſt recht lieben gelernt hätte. In einer Reihe zierlicher Anſichten von Nürnberg und ſeiner Umgegend hat Dürer ſeiner Neigung Ausdruck gegeben. Dieſelben ſchlieſsen ſich völlig den oben beſchriebenen Landſchaften aus den Wanderjahren an, ſind meiſt mit derſelben emſigen Sorgfalt in Waſſerfarben ausgeführt und zuweilen ebenfalls mit dem Namen der Oertlichkeit bezeichnet. So eine Anſicht der Weſtſeite von Nürnberg von der Hallerwieſe am Ausfluſſe der Pegnitz aufgenommen. Von dem tiefliegenden Standpunkte ſieht der Beſchauer nordwärts gewandt oben den Thiergärtner oder den damals noch viereckigen Neuen Thorthurm, von wo die Stadtmauer rechts hin nach vorne verläuft, während ſich im Grunde gegen links eine bewachſene Höhe bis zu der Häuſergruppe von S. Johann hinzieht. Indeſſen der vordere Plan ziemlich kräftig mit Farbe gedeckt iſt, erſcheinen Ferne und Himmel äuſserſt ſein abgetont; das Bildchen, auf einem Querbogen ausgeführt, iſt überhaupt ein Muſter von Luftperſpective. Es trägt die Aufſchrift „Nörnperg“ und befindet ſich in der Kunſthalle zu Bremen. Ein anderes Blatt von gleichem Formate ebendaſelbſt iſt bezeichnet „Sant Johans kirchen“ und zeigt rechts die Kapelle und den Friedhof, auf dem Dürer ſelbſt ſeine Ruheſtätte finden ſollte, links eine ſchräge ſtehende Häuſerreihe zwiſchen Bäumen, im Hintergrunde einen Hügelrücken. Die Gebäude ſind fleiſsig durchgezeichnet und tief gefärbt, Luft und Terrain ſind weiſs geblieben. In der Nähe von S. Johann an der Hallerwieſe liegt heute noch die Weidenmühle, von der uns Dürer gleichfalls eine Anſicht und zwar eine der reizendſten

hinterlaſſen hat. Das Aquarell iſt aus dem Nachlaſſe des Abbé de Marolles an das Pariſer Kupferſtich-Cabinet gekommen und hat ein wenig durch den Einfluſs des Lichtes gelitten. Ein langer, ſchmaler Holzſteg verbindet die gras- und weidenbewachſenen Ufer der Pegnitz an der ein Dutzend kleinerer und gröſserer, in einander verſchränkter Baulichkeiten ſtehen; rechts eine Wieſe mit zwei ſehr ſchlanken Lindenbäumen, tief herunter am Stamme mit hellem frühlingsgrünen Laube bewachſen; oben warmer Abendhimmel, wie nach Sonnenuntergang und dunkle purpurgeſäumte Wolken. Bis auf eine, nur ſkizzenhaft angelegte Partie zur äuſserſten Rechten, iſt alles mit einer Zierlichkeit, Schärfe und Vollendung ausgeführt, die nicht weiter gehen kann und uns heutzutage an Photographie erinnert. Oben ſteht von Dürers Hand geſchrieben: „Weydenmüll“. Ein würdiges Seitenſtück dazu bietet die auf einem ganzen Papierbogen ebenſo vollſtändig ausgeführte Drathziehmühle [1]). Das Waſſer, welches hier in Mitten der Holz- und Riegelbauten ſichtbar wird und darin ein Landsknecht ſein Pferd ſchwemmt, ſcheint gleichfalls die Pegnitz zu ſein, und wäre dann links oben einer der Thorthürme und ein Vorort von Nürnberg zu erkennen. Weiterhin ſieht man in der hoch aufſteigenden, bunt wechſelnden Ferne verſchiedene Ortſchaften aus Bretterzäunen und Baumgruppen hervorragen. Es ſei bei dieſer Gelegenheit erwähnt, daſs Dürer in ſeinem erſten Briefe aus Venedig ſchreibt „der Trottzicher“ habe ſeiner Mutter 12 Gulden bezahlt; es bleibe Anderen überlaſſen zu entſcheiden, ob „Drathzieher“ dort auf einen Familiennamen oder auf ein Gewerbe zu deuten ſei. Weniger ausgeführt und theilweiſe unvollendet iſt eine Anſicht von „Kalk rewt“ d. i. Kalkreut, einem Nürnbergiſchen Orte bei Heroldsberg. Die colorierte Federzeichnung befindet ſich in der Kunſthalle zu Bremen. Die groſsen Bäume im Dorfe ſind bloſs ballenförmig angegeben und breit angelegt; bemerkenswerth iſt dabei nur die mannigfache Abſtufung im Grün. Im Hintergrunde zieht ſich ein Gebirge hin; die Luft und ſtellenweiſe auch die Dächer und Wände der Häuſer ſind weiſs geblieben. Vollendeter iſt eine andere Anſicht aus der weiteren Umgegend Nürnbgers im Britiſchen Muſeum; Nadelholzbäume und ein Gewäſſer, auf welchem Fahrzeuge ſichtbar ſind; ein Aquarell von feiner Behandlung und naturwahrer Färbung, mit mächtigem Contraſt des lichten Horizontes gegen die dunklen Wolken am Himmel [2]). Daſelbſt befindet ſich auch die ungemein reizende Landſchaft mit dem Weiherhauſe beim Gleishammer

---

1) »Trotzichmüll« Nr. 334 der Sammlung Poſonyi-Hullot in Paris.

2) Waagen: Treasures of Art I. 231.

östlich von Nürnberg. Weiherhäuser nannte man daselbst kleine Landhäuser, die durch ihre Lage mitten im Wasser Sicherheit boten und in Kriegszeiten auch vom Rathe der Stadt in Anspruch genommen wurden, um Söldner hineinzulegen. Ein solches Häuschen mit einem hohen Stockwerke, die Wetterfahne am First, ist hier dargestellt im Hintergrunde auf einer kleinen Insel stehend und rings von Weidicht und Büschen umgeben. Leicht spiegelt es sich in der glatten Wasserfläche, die bis gegen den Vordergrund reicht. Hier ist links ein Kahn gelandet und rechts zieht sich das schilfbewachsene Ufer in die Ferne. Alles ist in warme Abendsonne getaucht, nur rechts thürmen sich einige dunkle Wolken über dem freundlichen Bilde des sommerlichen Feierabends, das Waagen zur Bewunderung von Dürers Vielseitigkeit hinreisst und zu einem Vergleiche desselben mit Artus van der Neer, bei welchem dem alten deutschen Meister noch ein Ueberschuss an eigenthümlicher Poesie zu Gute kömmt. Dürer hat unten hin geschrieben „Weier Haws“; es ist dasselbe, welches auf dem Kupferstiche der Madonna mit der Meerkatze im Gegensinne wiederkehrt, und man ist versucht das Aquarell für ein Vorstudium zu dem Stiche zu nehmen; nur ist das Häuschen dort von grösserer Ferne mehr in der Daraufsicht genommen und weit mehr in's Detail durchgeführt.

Obwohl in den meisten dieser Darstellungen Baulichkeiten und menschliche Wohnungen mehr oder minder in den Vordergrund treten, kann doch von der später in Aufnahme gekommenen Art der Architekturmalerei hier nicht die Rede sein, und ebenso wesentlich unterscheiden sich Dürers Aufnahmen von den trockenen Städtebildern Wolgemuts in der Schedel'schen Weltchronik. Es sind nicht monumentale Bauten, sondern schlichte ländliche Gebäude, einzeln oder in Gruppen und so einheitlich mit der sie umgebenden Natur verbunden, als wären sie gleich den Bergen, Bäumen und Büschen nothwendig aus dem Boden emporgewachsen. Wie die Wohnungen des Menschen einer Gegend erst Sinn und Bedeutung geben, wie die Spuren seiner Thätigkeit der Landschaft erst ihr trauliches Aussehen verleihen, so fasst auch Dürer alles Naturleben von jenem weiteren Gesichtspunkte, nach welchem das Treiben der Menschen mitten hineinfällt. Nur aus der innigen Berührung Beider entspringt ihm die gemüthliche Stimmung, die ihn zum Schaffen anregt. Daraus erklärt sich wohl der Umstand, dass Dürer zwar in der ziemlich einförmigen Umgebung seiner Vaterstadt, nicht aber innerhalb deren Ringmauern willkommenen Stoff für seine Aufnahmen findet. Die einzige uns vorliegende Ausnahme bildet in dieser Beziehung eine leicht colorierte Federzeichnung der Albertina, und diese bekräftigt eher jene Beobach-

tung, denn ſie ſtellt nur das eine Ende der Stadt dar, dort wo die Pegnitz unter den Mauern in's Freie hinaustritt. Es iſt die Anſicht des alten Trockenſtegs beim Hallerthürlein, einer wohlgefugten, bedeckten Holzbrücke, an deren Stelle heute ein Kettenſteg läuft, aufgenommen vom linken Ufer an der Stelle des Unſchlitthauſes. Hinter der Brücke erhebt ſich noch über dem Pfeiler in der Mitte des Flüſschens der ſpäter abgetragene Schleierthurm, von dem nach beiden Seiten die Caſematten der Frohnfeſte über die Bogenwölbungen hinlaufen. Am andern Ufer ſieht man eine Mühle zwiſchen hohen, dichten Baumgruppen, überragt von einem ſchlanken Thorthurme in weiterer Ferne. Auſserordentlich treu iſt bei ſo geringen Mitteln das flieſsende Waſſer mit der Spiegelung unter den Schwibbögen der Stadtmauer wiedergegeben.

Ungleich breiter, als bei allen bisher erwähnten Landſchaften Dürers iſt die Behandlung einer Farbenſkizze in der Sammlung Poſonyi-Hullot [1]). Bloſs mit dem vollen Pinſel iſt in einigen, meiſt bräunlichen Tönen ein ſeichtes, fränkiſches Thal hingeworfen, das ſich endlos gegen links vertieft; gegen rechts ſteigen die Abhänge höher auf und da liegt in der Thalſohle unten ein Dörfchen umgeben von Bäumen, deren andere auch einzeln hin und wieder ſtehen. Die Aufnahme von einem erhöhten Ausſichtspunkte muſs das Werk eines Augenblickes geweſen ſein, daſs die Farbe kaum Zeit hatte vor der Vollendung zu trocknen. Der Meiſter verſuchte hier an einem gröſseren Ganzen die rein maleriſche Auffaſſung, die er ſonſt auf kleinere Einzelſtudien angewendet hat. Wenn es noch eines Beweiſes bedürfte, daſs Dürer ein Landſchafter im modernen Sinne, daſs er es mit Bewuſstſein und in groſsem Maſsſtabe geweſen ſei, dieſe Skizze könnte uns davon überzeugen.

Im Allgemeinen ſind die breit behandelten, weniger lebhaft gefärbten Landſchaftſtudien jünger als die bunteren, ſorgfältig ausgeführten, die an Miniaturtechnik ſtreifen. Doch reicht auch die Entſtehung der flüſſig lavierten Aquarelle nicht weit über den Anfang des XVI. Jahrhundert herauf. Zu den ſpäteſten gehören bereits jene landſchaftlichen Skizzen, die mit einer Jahreszahl bezeichnet ſind; ſo im Britiſchen Muſeum eine mächtige, braune Felspartie von 1506, und in der Sammlung Hausmanns eine Felswand mit unbelaubtem Strauchwerk, bloſs in Tuſche und Bieſter mit dem Pinſel angelegt von 1510. Eine ähnliche Felſenpartie in der Kunſthalle zu Bremen zeigt dieſelbe Behandlung, aber noch in mannigfacherer Abtonung von Röthlich, Grünlich, Gelb und Grauweiſs; rechts oben entſpringt eine Quelle,

1) Katalog von Alexander Poſonyis Dürer-Sammlung, 1867, Nr. 335.

hie und da ist der Grund mit einzelnen Bäumen bestanden; darüber von Dürers Hand: „Steinpruch". Die gleiche Auffchrift trägt in derselben Sammlung ein anderes Blatt, blofs leicht mit der Feder in schwarzer Tusche gezeichnet und dann mit dem Pinsel leicht übergangen, wobei die Tusche in's Fliefsen kam. Bemerkenswerth ist die Vorliebe Dürers für schroffe Felsabhänge. Das Aufragen der unwandelbaren Steinmassen, wie die Regellosigkeit ihrer scharfen Kanten stimmen gut zur kühnen, immer beharrlichen und doch bizarren Gemüthsart des Meisters. Unabläffig sucht er diesen Formen beizukommen von dem noch etwas geschnörkelten Reisestudium, das wir oben abgebildet haben, bis zu dem erst erwähnten Steinbruche, in welchem der natürliche Charakter der Bruchflächen meisterhaft wiedergegeben ist. In seinen Compositionen bringt er Steine und Felsengehänge gerne an und nicht leicht hat es ihm jemand in der Wiedergabe derselben zuvor gethan. Aus dem Jahre 1510 stammt noch eine sorgfältige Federzeichnung im Besitze des Professors Bertini in Mailand. Sie stellt ein Dörfchen mit einem Kirchthurme aus der Umgebung von Nürnberg dar, in der Mitte ein Teich mit Gänsen. Es ist nach allen Regeln der Perspective aufgenommen und zeigt darin, im Vergleich zu allen älteren Zeichnungen, eine bewufste Sicherheit. Das Blatt ist quadriert, hat links in halber Höhe den Augenpunkt mittelst eines Ringleins angegeben und führt von Dürers Hand die Ueberschrift: „hab acht auffs awg".

Je weiter Dürer auf der Bahn seiner Entwickelung vorschreitet, je mehr er sich dem Höhepunkte seiner Gestaltungskraft nähert, desto mehr tritt das Studium der Landschaft für ihn in den Hintergrund. Nicht als hätte er je aufgehört ihren Reiz, ihre Berechtigung in der Kunst zu empfinden — noch auf der Niederländischen Reise 1520 findet er, die Stadt Mittelburg „war köstlich zu konterfeien" — aber die lyrische Stimmung hält nicht mehr vor, seit sein Schaffen die Richtung auf die höchsten Ideen der Menschheit genommen hat. Dabei kommt die ganz nationale Forschernatur Dürers in Betracht, der sich stets neue Probleme stellt und nicht ruht bis er nach dem Ausmafse seiner Kraft das Möglichste zu ihrer Lösung gethan zu haben glaubt. So scheut er denn keine Mühe und nicht die kleinlichste Nachbildung der Natur, bis er meint sie erreicht zu haben. Dann zieht er nicht mehr mit Pinsel und Malkasten aus, er begnügt sich, blofs mit der Feder und dem Metallstift Ansichten festzuhalten, was ihm in früheren Jahren nur ausnahmsweise genügte z. B. in der Federzeichnung nach einer Waldpartie am Schmausenbuck bei Nürnberg, wo vorne zwei Mönche an der steinumkleideten Quelle sitzen; jetzt in der Sammlung

des verstorbenen Freiherrn von Dräxler in Wien. Nachdem er sich der einmal errungenen Herrschaft auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei bewufst ist, dünkt es ihm eben leicht, jede noch so kahle Skizze in ihr farbiges Gewand zu kleiden. Zu Urkund dessen hat er seine Erfahrungen selbst in einem Büchlein über das Landschaftsmalen niedergelegt. Leider blieb uns dasselbe nicht erhalten, und wir wissen von seiner Existenz blofs aus Pirkheimers Nachschrift zur „Proportionslehre“.

Dürer war sich wohl bewufst geworden, dafs er den Charakter der Landschaft nur durch Erforschung der Einzelformen ergründen, dafs er deren Stimmungen nur mittels der Farbe nachempfinden könne. In diesem Sinne gab er sich mit ganzem Herzen dem Studium der Natur hin. Mit Vorliebe verwendete er, namentlich in seinen früheren Werken, landschaftliche Hintergründe, wo der Gegenstand und der Geschmack der Zeit es nur immer gestattete. Hatte die Darstellung der blofsen Landschaft auch noch keinen Markt, für Dürer hatte dieselbe bereits eine ganz selbständige Berechtigung. Wie mächtig mufste der Drang dazu in ihm sein, wenn er sich ohne Aussicht auf Entgelt ihrem Studium so eifrig hingab zu einer Zeit, da er noch gar sehr auf Erwerb angewiesen war. Die hohe Schule seiner Ausbildung zum Landschafter war aber seine Wanderschaft, auf welcher er nothwendig in steter Berührung mit der freien Natur blieb. Es muthet uns eigenthümlich an, wenn wir uns denken, wie der deutsche Jüngling fröhlich über Berg und Thal dahinzog, Herz und Auge offen für jeden neuen Eindruck; und ist der Fufs ermüdet oder hat ihn der letzte Anblick hingerissen, dann giebt's eine Rast, und aus jeder Rast wird ein Bild. Unzählige Menschen sind vor Dürer schon desselben Weges gezogen, keiner aber vor ihm hatte das Auge, diese Formen und Farben zu sehen, keiner die Hand, sie auf einem Blättchen festzuhalten. Wenn dies den später Nachfolgenden leichter gelang, so hat Dürer ein wesentliches Verdienst daran; er ist der Begründer der selbständigen, modernen Landschaftsmalerei.

Nach solchen Vorstudien, von denen gewifs nur der kleinere Theil bis auf uns gekommen ist, werden wir den Reichthum von landschaftlichen Motiven begreifen, den Dürer über seine historischen Compositionen nur so ausgestreut hat. Sie verleihen seinen Gemälden, wie seinen Holzschnitten und Kupferstichen keinen geringen Reiz; sie bilden auch jenen Theil derselben, der überall und bei jeder Geschmacksrichtung ungetheilte Bewunderung fand, und nirgends mehr als bei den gleichzeitigen italienischen Meistern, die sich vielfach und bis zu Raphael hinauf in der Benutzung und Entlehnung von Dürers Land-

ſchaften gefielen. Faſt ein Jahrhundert früher ſchon hatten Hubert und Jan van Eyck damit begonnen, die Hintergründe ihrer Gemälde der Natur zu entlehnen, ſtatt dieſelben mit Gold auszufüllen. Dürer gieng einen Schritt weiter, indem er der wirklichen Landſchaft bis in's Einzelne getreulich nachfolgte und ſie zuerſt zu einem beſonderen Gegenſtande ſeiner Darſtellung machte, wenn auch mehr nur für ſich, als für Andere. In völliger Selbſtvergeſſenheit und ſo unbedingt hat er ſich an die Natur hingegeben, daſs heute noch der Beſchauer ſeine Landſchaften ihm ohne allen Vorbehalt nachempfinden kann. Von ſeinen Nachfolgern in Oberdeutſchland hat bloſs Albrecht Altdorffer eine Zeit lang ſeine Bahn weiter verfolgt, die ſpäteren Nürnberger Meiſter, wie Hirſchvogel, Lautenſack u. A., verfielen alsbald der Manier; und mehr als ein Jahrhundert muſste vergehen, bevor die Niederländer auf die ſchlichte Naturanſchauung Dürers zurückkamen, um dann auf dem Gebiete der Landſchaftsmalerei das Höchſte zu leiſten.



VI.

Heirath und Hausstand.

»dieweil das durchdringend ſterblich vergifft nachredender geſpitter zungen allzeit bereit iſt auszefließen.« Dürer.



ürers perſönliche Erſcheinung während der Wanderſchaft iſt uns in ſeinem Selbſtbildniſs vom Jahre 1493 erhalten. Goethe, der dasſelbe noch in der Sammlung des Hofraths Beireis in Helmſtädt ſah, giebt davon folgende Beſchreibung: »Unſchätzbar hielt ich Albrecht Dürers Porträt, von ihm ſelbſt gemalt, mit der Jahrzahl 1493, alſo in ſeinem zwey und zwanzigſten Jahre, halbe Lebensgröſse, Bruſtſtück, zwey Hände, die Ellenbogen abgeſtutzt, purpurrothes Mützchen mit kurzen, ſchmalen Neſteln, Hals bis unter die Schlüſſelbeine bloſs, am Hemde geſtickter Oberſaum, die Falten der Aermel mit pfirſichrothen Bändern unterbunden, blaugrauer, mit gelben Schnüren verbrämter Ueberwurf, wie ſich ein feiner Jüngling gar zierlich herausgeputzt hätte, in der Hand bedeutſam ein blaublühendes Eryngium, im Deutſchen Mannstreue genannt, ein ernſtes Jünglingsgeſicht, keimende Barthaare um Mund und Kinn, das Ganze herrlich gezeichnet, reich und unſchuldig, harmoniſch in ſeinen Theilen, von der höchſten Ausführung, vollkommen Dürers würdig, obgleich mit ſehr dünner Farbe gemalt, die ſich an einigen Stellen zuſammengezogen hatte« [1]). Das Bildniſs, damals ſchon ſchadhaft, iſt ſeitdem völlig von dem groſsen Pergamentblatte, auf dem es gemalt war, abgelöſt, auf Leinwand übertragen und dabei gründlich reſtauriert worden. Bloſs der untere Theil mit den Händen zeigt noch die urſprüngliche Malweiſe, breit und flüſſig bei kräftiger Vorzeichnung. Der Kopf dreiviertel rechtshin gewandt, hat genau dieſelbe Stellung, wie auf dem

---

1) Goethes Werke, Bd. XXXI. S. 216. Vergl. Heller, S. 176.

Selbſtbildniſſe des Knaben von 1484, iſt jenem auch noch ſehr ähnlich, zumal da die blonden Haare noch in derſelben Weiſe in ungleichen Partien abgeſtuft am Halſe herabhängen; die aus den Winkeln herausblickenden Augen haben leider ſehr gelitten. Dagegen ſprieſst ein leichter Flaum um Kinn und Lippen; deren beſtimmtere Formen mit dem bereits ſtark ausladenden Naſenrücken mehr an das ſpätere Porträt von 1497 erinnern. Auf dem Kopfe trägt Dürer hier eine niedrige rothe Kappe, die rückwärts herabhängt und am Scheitel einen gefranſten Quaſt bildet. Ob ſich daraus ſchlieſsen läſst, daſs das Bild identiſch ſei mit demjenigen, welches die älteren Inventare der Imhoff'ſchen Sammlung alſo beſchreiben: »Albrecht Dürers Contrafect macht er 1492, hat auf dem Kopf ein alte Kappen«, können wir nicht entſcheiden, doch wäre eine Verleſung von 2 ſtatt 3 in der Jahreszahl keine zu kühne Annahme.

Wo Dürer dies merkwürdige Selbſtbildniſs gemalt hat, wiſſen wir nicht. Auf keinem ſeiner übrigen Porträte erſcheint er ſo ſorgfältig gekleidet, ſo ſchmuck herausgeputzt. Das ſtark ausgeſchnittene Hemd iſt unterhalb des goldgeſtickten Saumes wohl gefältelt und mit Querbändern unterſchnürt, die graue Jacke mit gelben Borten doppelt verbrämt, die Aermel geſchlitzt und vorne roth ausgeſchlagen — die gewöhnliche Stutzertracht jener Tage, die nur an dem wandernden Malergeſellen auffallend erſcheinen mag. Zu ſolchem Luxus fand ſich nicht allerwärts die Gelegenheit, und es wäre vielleicht doch möglich, daſs das Bildniſs ſchon in Venedig entſtanden ſei, wo Dürer ja bekanntlich auch im Jahre 1506 ſich in der Anſchaffung modiſcher Kleidungsſtücke gefiel. Laſſen wir indeſs den Ort der Ausführung dahingeſtellt, ſo können wir die Frage nicht umgehen, welche Veranlaſſung Dürer wohl zu dieſer ſorgfältigen Darſtellung ſeiner ſelbſt gehabt haben möchte. Und in dieſer Hinſicht ſcheint uns doch das Bild ſelbſt ein Stück von der Geſchichte ſeiner Entſtehung zu erzählen. Der jugendliche Stutzer hält in ſeiner Hand ein blaublühendes Eryngium und zu ſeinen Häupten ſteht neben der Jahreszahl 1493 in gothiſchen Lettern der Spruch:

„Min ſach die gat, Als es oben ſchtat."

Damit empfiehlt der Jüngling ſein Schickſal dem Himmel. Sollte das Bildniſs nicht vielleicht doch eine Beſtimmung gehabt haben, die über das Gefallen des jungen Dürer an ſeiner eigenen Perſönlichkeit hinausgieng? Unwillkürlich verfällt man auf dieſen Gedanken, wenn er uns berichtet, wie er auf Geheiſs ſeines Vaters gegen Ende des Monats Mai 1494 zurückkehrte, und dann fortfährt: »und als ich heimgekommen war, handelte Hans Frey mit meinem Vater und gab mir

ſeine Tochter, mit Namen Jungfrau Agnes, und gab mir zu ihr 200 Gulden und hielt die Hochzeit, die war am 14. Juli im 1494 Jahr«. So trocken und geſchäftsmäſsig auch in jenen Tagen ſolche Familienverbindungen abgemacht wurden, der Zeitraum von einigen Wochen zwiſchen Dürers Heimkehr und ſeiner Heirath dürfte kaum genügt haben, die Angelegenheit auch nur zwiſchen den Vätern zu ordnen. Die Annahme liegt ſomit nahe, daſs ſchon in Dürers Abweſenheit der bedächtige Vater die Unterhandlungen mit Hans Frey angeknüpft und den Sohn eben heimgerufen habe, als dieſelben dem Abſchluſſe nahe waren. Das Selbſtbildniſs Dürers von 1493 mochte den Zweck haben, die Werbung des Vaters zu unterſtützen, indem es theils die Kunſtfertigkeit des Wandernden bezeugen, theils der Braut ſeine Züge in's Gedächtniſs zurückrufen konnte. Darum alſo der vertrauensvolle Spruch, die ſymboliſche Blume, heute noch »Mannstreu« genannt, und vielleicht auch die für ein ſo groſses Gemälde [1]) ganz ungewöhnliche Ausführung auf einem Pergamentblatte, das ſich leichter heimſenden lieſs, als eine hölzerne Tafel.

Der »pergamentene Heirathsbrief«, deſſen bei der Verlaſſenſchaftsabhandlung Dürers im Jahre 1530 Erwähnung geſchieht, iſt zwar bisher nicht wieder aufgefunden worden; doch hatte der Vater gewiſs allen Grund, ſich und ſeinem Sohne zu der vortheilhaften Familienverbindung Glück zu wünſchen. Die Frey waren keine Handwerkerfamilie, vielmehr eines jener »ehrbaren« handeltreibenden Geſchlechter Nürnbergs, die zwar keinen Theil an der oligarchiſchen Regierung der Stadt hatten, doch aber von den Rathsfähigen vielfach als ebenbürtig angeſehen wurden [2]). Hans Frey ſelbſt war ein angeſehener, vermögender Mann, der liegende Güter in und auſserhalb der Stadt, u. a. eine Hofſtatt beim Wöhrder Thor beſaſs. Seine Frau Anna, Agnes' Mutter, ſtammte aus einem der vornehmſten, rathsfähigen Geſchlechter, ſie war eine Tochter Wilhelm Rummels und der Kungund Hallerin. Wie bedächtig aber auch der Vater Dürer an die Ehewerbung gieng, kaum wäre er damit ſo leicht zum Ziele gelangt, ohne daſs die treffliche Perſönlichkeit des Sohnes ihm vorgearbeitet hätte. Wenn nicht bei Tanz und frohen Feſten, ſo konnte Dürer ſeine künftige Braut leicht in nächſter Nachbarſchaft kennen gelernt haben, denn täglich führte ihn ſein Weg in die Stadt am Hauſe des Sebald Frey, Hanſens Vetter, vorbei, wo Agnes zweifelsohne auch aus- und eingieng. Als dieſer ihr Ohm ſtarb, vermachte er ſeinem Vetter und deſſen

1) Höhe Meter 0.565. Br. 0.445.
2) G. W. K. Lochner, Anzeiger für Kunde deutſcher Vorzeit, 1866. Sp. 57.

beiden Töchtern auch ein Legat, das indefs von zweifelhaftem Werthe gewefen fein mufs, denn nachdem Hans Frey darauf Verzicht geleiftet hatte, erfchien er am 14. Mai 1498 mit feinen beiden Töchtern, Agnes, Albrecht Dürers Gattin, und Jungfrau Katharina Freyin, auch Albrecht Dürer, feinem Eidam, vor Gericht und begab fich deffelben fammt feinen Erben zu Gunften der Wittwe Brigitta [1]).

Dürers Schwäher fcheint nach allem was wir von ihm wiffen, kein gewöhnlicher Alltagsmenfch gewefen zu fein; nur dafs es ihm nicht gelang, feiner lebhaften Phantafie und feinem Thätigkeitstrieb eine beftimmte Richtung zu geben. Gerade die günftigen äufseren Verhältniffe, aus denen er herauswuchs, verbunden mit der gefellfchaftlichen Zwitterftellung feiner Familie, fcheinen das Unftäte feiner Natur nur noch gefteigert zu haben. Bei aller Vielgefchäftigkeit mochte er in keinem Wirkungskreife dauernde Befriedigung finden; dafür aber erwarb er fich in hohem Grade die Achtung und das Vertrauen feiner Mitbürger. Nachdem er im Jahre 1496 Genannter des gröfseren Rathes geworden war, übertrug man ihm das einträgliche Amt eines Hauswirthes oder Hausvogtes auf dem Rathhaufe, welches er aber nach kurzer Zeit 1501 wieder aufgab. Als Wilhelm Schlüffelfelder, den Mathäus Landauer teftamentarifch zum Pfleger des von ihm geftifteten Zwölfbrüderhaufes zu Allerheiligen beftimmt hatte, diefes Amt ablehnte, wurde dasfelbe am 5. März 1515 vom Rathe Hans Frey übertragen, aber von ihm gleichfalls abgelehnt. Dafür liefs er fich am 3. December desfelben Jahres bereit finden, die Verwaltung des Bettelftockes am Schuldthurm unentgeltlich zu übernehmen, deffen Schlüffel dann Wilibald Pirkheimer im Auftrage des Rathes dem bisherigen Oberbettelrichter abnahm und ihm anvertraute. Merkwürdiger als diefe urkundlichen Nachrichten ift der Umftand, dafs Hans Frey im Jahre 1507 als Reifiger unter dem kleinen Heerhaufen erfcheint, den der Rath zu Maximilians beabfichtigtem Römerzuge abfchickte [2]). Auch Dürer gedachte ja im Jahre 1506 fich dem damals fchon erwarteten Krönungszuge nach Rom anzufchliefsen [3]). Für den fchon nicht mehr jugendlichen Hans Frey aber mag die jedenfalls freiwillige Betheiligung an dem Unternehmen immerhin fo auffallend erfcheinen, dafs man faft an eine andere gleichnamige Perfönlichkeit zu denken verfucht wäre. Vielleicht bringt aber gerade diefe Nachricht einen vervollftändigenden Zug zu dem Bilde des Mannes, deffen abfonderliche Gemüthsart nicht ganz ohne Einflufs auf Dürer geblieben fein mag.

---

1) Nürnberger Stadtarchiv, Lit. 3. fol. 14a.

2) Baaders Bericht im Anzeiger f. Kunde d. Vorz. 1870, Sp. 42.

3) Dürers Briefe 15.

Hans Frey war ein Mann von den mannigfachſten Fähigkeiten, und nur die Art, wie Neudörffer über ſeine Liebhabereien berichtet, hat Spätere dazu verleitet, ihn für einen Muſikanten und Mechaniker von Profeſſion zu halten. Jener berichtet nämlich: »er ſei in allen Dingen erfahren geweſen, er verſtand ſich auf Muſik und war berühmt als guter Harfenſchläger. Geſchickt wuſste er das Waſſer mit Luft in die Höhe zu bringen; er machte aus Kupfer allerlei Bilder, Manns- und Weibsperſonen, die waren inwendig hohl und alſo durch's Gebläs' zugerichtet, daſs das eingegoſſene Waſſer ihnen zum Kopf herausſprang und an anderen Orten mehr in die Höhe; und jedermann konnte ſolchen Brunnen tragen und mitten in ſeinen Saal ſetzen und zu zierlichen Ehren gebrauchen, wie denn bei Herrn Hans Ebner noch einer zu ſehen iſt«. Es ſcheint dies eine verbeſſerte Art von Heronsball geweſen zu ſein. Dürer verſchmähte es nicht, ſeinen Schwiegervater bei ſolchen wunderlichen Spielereien zu unterſtützen, indem er ihm Entwürfe zu ſolchen Brunnenfiguren lieferte. Dahin gehört wohl eine colorierte Federzeichnung eines rüpelhaft grinſenden Gänſemännchens, das über einer Brunnenſchale ſitzend aus Mund und Aug und Ohren Waſſer ſpeit, ſowie die Gans in ſeinem Arm und der Froſch neben ihm. Erſt ein Menſchenalter ſpäter etwa hat Pankraz Labenwolf denſelben Gedanken in einer ſtehenden Figur mit zwei waſſerſpeienden Gänſen für den Brunnen hinter der Frauenkirche in Bronze ausgeführt — ein Wahrzeichen von Nürnberg[1]). Ungleich geſchmackloſer in ſeiner Ueberladung erſcheint ein anderer Tafelaufſatz dieſer Art mit mannigfachen bildlichen Darſtellungen auf Fuſs und Deckel und mit kreuz und quer ſchieſsenden Waſſerſtrahlen. Es giebt zwei groſse farbige Federzeichnungen dieſes Brunnens, der, zu oder nach einem Werke des alten Frey gemacht, uns einen Begriff von der Art dieſer Tändelei geben mag; weder die eine in der Albertina, noch die andere im Britiſchen Muſeum ſtammen von Dürers Hand ſelbſt her, ſondern ſind im beſten Falle Geſellenarbeit aus den erſten Jahren ſeiner Werkſtatt.

Was die Ausübung der Muſik anbelangt, ſo mag Hans Frey wohl in jüngeren Jahren als Citharödus oder Harfenſpieler in der Frohnleichnamsproceſſion mitgezogen ſein, vielleicht auch ſeine Kunſt bei ähnlichen kirchlichen Feierlichkeiten ausgeübt haben, ſicher aber nicht

1) Jene Skizze befindet ſich in der Ambraſer Sammlung in Wien, iſt ziemlich breit und kräftig auf Papier mit dem Waſſerzeichen des Ochſenkopfs ausgeführt und erinnert in dem vegetabiliſch verſchnörkelten Sockel der Brunnenſchale noch an Wolgemuts alte Weiſe. Freih. v. Sacken: Mittheilungen der Wiener Centralcommiſſion Band VIII, S. 128. Nr. 10.

bei anderen öffentlichen Anläſſen. Um ſo eifriger vermuthlich pflegte er die Tonkunſt im Kreiſe der Freunde und der Familie und weckte dadurch auch in Dürer den Sinn für muſikaliſche Genüſſe, den der Meiſter bei ſeinem Aufenthalte in Antwerpen 1520—21 durch ſeine beſondere Aufmerkſamkeit für die beſten Lautenſchläger daſelbſt an den Tag legt. Vielleicht geſtattet uns das Zuſammentreffen verſchiedener Anhaltspunkte, in der phantaſtiſchen Darſtellung eines geflügelten Lautenſchlägers von Dürers Hand aus dem Jahre 1497 ein Bildniſs ſeines Schwähers zu vermuthen[1]). Ein älterer, hagerer, bartloſer Mann mit kurzem Kraushaar über der mächtigen Stirn, mit langer, ſpitzer Naſe und tiefliegenden Augen blickt dort wie lauſchend nach links hinab, indeſs ſeine Finger ſehr kunſtgerecht die Saiten rühren; obwohl urſprünglich in den Umriſſen ſitzend entworfen, ſteht die Figur nur an einer Mauerbrüſtung, auf welche die Laute geſtützt iſt, angethan mit einem eigenthümlichen, weiten, gegürteten Talar, um den Scheitel wulſtförmig ein Tuch geſchlungen. Ueber den Schultern erhebt ſich ein mächtig entfaltetes Flügelpaar. So märchenhaft die ganze Erſcheinung iſt, die vielleicht einem Scherze ihr Daſein verdankt, ähnlich demjenigen, den Goethe von ſeiner Mignon erzählt, ſie macht doch einen düſteren Eindruck, und unverwiſchbar ſcheint der ſchwermüthige Zug um die Lippen dieſes ſonſt edel gebildeten Antlitzes zu lagern.

Hierzu muſs bemerkt werden, daſs ja die Entſtehung dieſer trefflichen Zeichnung in das Jahr fällt, welches dem Erſcheinen der Apocalypſe vorangieng. Damals ſchuf alſo Dürer für die Würgengel jene gewaltigen, knochigen, bartloſen Männergeſtalten, die wir aus ſeiner Holzſchnittfolge zuerſt kennen lernen. Es bleibe dahingeſtellt, ob dieſes Porträtſtudium auf dem Wege zur Auffindung jener Typen entſtanden iſt, oder ob ſeine ſeltſame Ausſtattung dem im Geiſte Dürers bereits fertigen Typus jener Männerengel ihren Urſprung verdankt. Der innere Zuſammenhang beider Ideen ſteht wohl auſser Zweifel.

Schwerer freilich wäre es, die oben angenommene Identität des für die Zeichnung Mr. Mitchells benutzten Modelles mit Hans Frey zu erweiſen. Gleichwohl dürfte es nicht nutzlos geweſen ſein, urkundliche und künſtleriſche Thatſachen ohne Zwang und ohne Tendenz ſo aneinander zu reihen, wie ſie ſich einer längeren Prüfung nach beiden Richtungen darboten. Mag dann auch das Bild, das ſich uns von Dürer und den ihm naheſtehenden Perſönlichkeiten ergiebt, hie und da verzeichnet und unklar ſein, der Grundton, der dem Ganzen

---

1) Die ungemein liebevoll ausgeführte, weiſs gehöhte Silberſtiftzeichnung iſt im Beſitze des Mr. William Mitchell in London

die richtige Haltung giebt, dürfte darum doch getroffen ſein. Jedenfalls entſpricht dieſe Art des Vorgehens der Lückenhaftigkeit unſerer Quellen, die uns immer wieder in die Alternative verſetzt, zwiſchen farbloſer Beſtimmtheit und bunt aufgetragener Unzuverläſſigkeit zu wählen, da doch eines ſo wenig wie das andere uns allein befriedigen kann.

Jedenfalls macht das, was wir von Hans Frey wiſſen, nicht den Eindruck, als wäre er vorzugsweiſe auf Mehrung ſeines Beſitzes bedacht geweſen. Gleichwohl hinterlieſs er bei ſeinem Tode am 21. November 1523 ſeinen beiden Töchtern Agnes, Dürers Frau, und der jüngeren, ſeither mit Martin Zinner vermählten Katharina ein nicht unbedeutendes Vermögen, darunter eine in einem bürgerlichen Nachlaſſe jener Zeit ungewöhnlich groſse Barſchaft von 455 Gulden. Aus »einer freundlichen, gütlichen Theilung« des väterlichen Erbes, welche die beiden Schweſtern dem Teſtamente gemäſs am 14. December 1523 »im Beiſein und mit gutem Willen« ihrer Ehewirthe mit einander vereinbarten, geht hervor, daſs die Dürerin bereits namhafte »Vorſchickung«, d. h. Herauszahlungen bei Lebzeiten des Vaters, erhalten hatte. Von einer Summe von 1117 wurden ihr daher nun bloſs 370, der Schweſter aber 747 Gulden zu Theil [1]).

Dürer mag ſomit von ſeinen Schwiegereltern ſtets thatkräftige Förderung erhalten haben, wie er denn auch in innigem Einvernehmen mit ihnen geſtanden zu haben ſcheint. Sorgfältig verzeichnet er den Tod »ſeiner lieben Schwieger der Hans Freyin« am 29. September 1521, wie den »ſeines lieben Schwähers, der bei ſechs Jahre krank war und der auch in der Welt ganz unglaubliche Widerwärtigkeiten erduldet hat« [2]). Von der am 16. Juni 1520 gegebenen Erlaubniſs, daſs es von den »Ehrbaren« jedem, der es begehre, geſtattet ſein ſolle, ſich einen eigenen Grabſtein auf den St. Johannisfriedhof zu legen, hatte Hans Frey beim Hinſcheiden ſeiner Gattin Gebrauch gemacht. Heute noch trägt der Stein neben der Inſchrift »Der Freyen Begrebtnuſs« und der Jahreszahl 1521 das Allianzwappen der Frey und der Rummel. Er deckt die jetzt mit Nr. 649 bezeichnete Gruft, welche durch die Bergung auch von Dürers ſterblichen Ueberreſten berühmt werden ſollte.

Auſser den genannten Töchtern hatte Hans Frey keine leiblichen Nachkommen; jedenfalls überlebten ihn nur dieſe. Katharina, die jüngere der beiden Schweſtern, heirathete erſt nach 1503 den, wie es

---

1) Nürnberger Stadtarchiv, Cons. 31 ſol. 113b.

2) Dürers Briefe etc. S. 75. Lochner im Anzeiger f. Kunde d. Vorz. 1866. S. 57. und Perſonennamen in Dürers Briefen aus Venedig, Nürnb. 1870. S. 12 ff.

ſcheint, vermögenden Wittwer Martin Zinner, deſſen Gewerbe nicht bekannt iſt; doch war in ſeiner Familie das Handwerk der Blechſchmiede üblich. Am 1. April 1513 wurde er Gaſſenhauptmann; und er iſt wohl überall dort gemeint, wo Dürer von ſeinem Schwager ſpricht, z. B. im erſten Briefe aus Venedig [1]), wo er der Dürerin mit Geld aushelfen ſoll. Katharina, deren Ehe gleich der ihrer Schweſter kinderlos blieb, ward noch früher Wittwe als Agnes, von der ſie auch das Dürer'ſche Haus erbte. Beim Verkaufe dieſes Hauſes, am 9. Mai 1542, wird ihr Name das letztemal genannt [2]). Wenn Familienähnlichkeit nicht trügt, ſo läſst ſich unter den Porträtzeichnungen Dürers das Bildniſs ſeiner Schwägerin Katharina noch herausfinden. Eine ſolche aus dem Jahre 1503 bewahrt das Kupferſtichkabinet des Berliner Muſeums; es iſt der Kopf eines jungen, lächelnd rechtsblickenden Weibes mit der Kohle entworfen. Trotz einiger Fülle des Geſichtes ſind Mund und Naſe fein gezogen; ſehr auffallend aber erſcheinen die ſchwer herabſinkenden Augendeckel. Und dieſe ſelbe Eigenthümlichkeit kehrt in dem lebensgroſsen Kopfe einer ziemlich beleibten älteren Frau auf einer Dürer'ſchen Zeichnung im Britiſchen Muſeum [3]) wieder. Auch hier erſcheinen die Lieder wie gelähmt, die Augen faſt geſchloſſen. Hier wie dort iſt offenbar dieſelbe Perſönlichkeit dargeſtellt, nur gealtert, denn die freilich ſehr ſchadhafte Londoner Kreidezeichnung auf grünem Papier trägt die Jahreszahl 1522, daneben eine Inſchrift, die aber gerade an der entſcheidenden Stelle unlesbar bleibt. Die Aehnlichkeit mit Dürers Frau iſt ſo groſs, daſs Woltmann mit Hülfe jener verſtümmelten Inſchrift hier geradezu dieſe ſelbſt zu erkennen glaubte [4]). Vielleicht alſo iſt es deren Schweſter Katharina. Daſs es ſich nämlich hier um eine verwandte oder ſonſt naheſtehende Frau handelt, verräth theils die Wiederholung des gleichen Bildniſſes nach zwanzig Jahren, theils die verſtümmelte Inſchrift der Londoner Zeichnung [5]), theils auch das Wiederkehren derſelben müden Augenlieder auf dem Bildniſſe eines halbwüchſigen Mädchens in der Sammlung Poſonyi-Hullot [6]). Dieſes lebensgroſse, ungemein treu und wahr aufgefaſste Bruſtbild, mit Kohle gezeichnet, trägt allerdings die Jahres-

---

1) Dürers Briefe 4, 23.

2) Lochner, Perſonennamen 20 ff.

3) Bl. 49 des Sammelbandes.

4) Waagen, Treasures of Art I. p. 230. Woltmann, Jahrbücher f. Kunſtw. IV. 249. Dem widerſpricht aber gerade das Hauptmerkmal jenes Kopfes, die über den Augapfel herabgeſunkenen Lieder, die ein vollkommenes Aufſchlagen des Auges gar nicht zuzulaſſen ſcheinen; während Agnes gerade in den beſten Bildniſſen mit weitgeöffneten Augen herausſchaut.

5) . . hab . . Albrecht Dürer noch
. . . . hausfrawen conterfett.

6) Katalog Nr. 329.

zahl 1515. Das bausbackige Mädchen mit dem breiten Stirnband und den dünnen Zöpfen iſt ſomit eine von jener Frau verſchiedene Perſon; doch deutet ſchon der etwas ungeordnete Anzug auf keine fremde, und vollends die ſchläfrigen Augen und die ſonſtige Aehnlichkeit auf eine nahe Verwandte derſelben, vielleicht eine vor der Zeit verſtorbene Tochter der Zinnerin, von der keine Nachricht auf uns gekommen iſt. Mögen dieſe Annahmen auch ungenügend begründet ſein, ſo erſcheinen ſie doch immerhin geeignet zur Anreihung einiger vortrefflichen Porträtzeichnungen Dürers, hinter denen ſich gewohnte Hausgenoſſen vermuthen laſſen.

Ueberſehen wir unter Beherzigung der Zeit- und Ortsverhältniſſe nochmals die äuſseren Bedingungen, unter denen Dürer in die Ehe trat, ſo müſſen wir geſtehen, er machte — was man heutzutage eine glänzende Partie nennen würde. Den günſtigen Standes- und Vermögensverhältniſſen der Braut entſprachen auch in hohem Maſse ihre körperlichen Vorzüge. Die Beweiſe dafür ſind uns noch in einer Reihe von Porträtzeichnungen von des Meiſters Hand überliefert. Aus der erſten Zeit ihrer Ehe ſtammt eine freilich ſehr undeutliche und flüchtige Federſkizze in der Albertina, mit der Unterſchrift: »Mein Angnes«. Sie zeigt die junge Frau in der Hausſchürze vor einem Tiſche ſitzend, den Mund, wie ſchlummernd, auf den Handrücken geſtützt. Das Blatt ſcheint mehr einem Scherz, als vorgefaſster Abſicht ſeine Entſtehung zu verdanken; es verräth von der Kopfbildung kaum mehr als die ſonſt von der Haube verdeckte hohe Stirn und die ſcharf vorſpringende Naſe. Dieſelbe ungünſtige Kopfſtellung hat ein nahezu gleichzeitiges und gleich groſses Bruſtbildchen in der Sammlung der Kunſthalle zu Bremen; nur iſt es emſig auf grau grundiertem Papier mit Silberſtift ausgeführt und weiſs gehöht; es iſt noch dasſelbe ſchmale Mädchengeſicht mit der geraden Naſe.

Wie ganz anders entwickelt erſcheint Frau Agnes bereits einige Jahre ſpäter. Dürer hat ſie im Jahre 1500 in ganzer Geſtalt mit Waſſerfarben abgebildet. Sie erſcheint als ſchmucke, züchtige Hausfrau mit geſenktem Haupt und Blick, in weiſser Haube und Schürze, in grünem, reichverbrämten Kleide, darüber ein rothes, ſchwarz beſetztes Schultertuch, am Gürtel die wohlgefüllte Ledertaſche, in der Hand ein groſses Sacktuch. Das Aquarell befindet ſich in der Ambroſiana zu Mailand. Es diente dem Meiſter als Vorlage für eines der farbigen Trachtenbilder in der Albertina, dem er die Aufſchrift gab: »Alſo geht man in Häuſern, Nürnberg«; und liefert zugleich den Beweis, daſs ihm die Frau auch für die beiden Seitenſtücke desſelben Modell geſtanden habe. Das zweite dieſer Blätter zeigt uns eine Frau in einen ſehr

weiten, rothen und grün gefütterten Mantel mit vielen ſteif couvrierten Längsfalten gehüllt, unter dem ein blaues, mit weiſsem Pelz verbrämtes Damaſtkleid hervorblickt. Sie trägt auf dem Kopfe jenes ſo eigenthümlich über ein hohes Geſtell ausgeſpannte Kopftuch, wie es nur in jener Zeit vorkommt. Was zwiſchen dieſem und dem Kinntuche vom Geſicht erſcheint, hat hier bei der ausſchlieſslichen Rückſicht des Meiſters auf die Tracht keine Bedeutung; höchſtens verdient die tiefblonde Farbe an dem zum Theil ſichtbaren Haarſcheitel unſere Beachtung. Oben ſteht von Dürers Hand: »Gedenkt mein in Euerem Reich 1500. Alſo geht man zu Nürnberg in die Kirchen«. Und wirklich hat auch Dürer die Erſcheinung dieſer Kirchgängerin als Zeugin der Vermählung der h. Jungfrau in dem Holzſchnitte ſeines Marienlebens[1] verwerthet[2]. Das dritte Blatt führt die Auffchrift: »Alſo gehen die Nürnberger Frauen zum Tanz, 1500«; und zeigt die Frau in ihrem vollen Staate. Der Kopf iſt zwar auch in eine gelbliche, vielleicht goldgeſtickte Haube gehüllt, die in's ſtramm geſpannte Kinntuch verläuft, dafür iſt das faltenreiche, ungemein lange, grüne Schleppkleid an den Schultern etwas ausgeſchnitten und wird vorne durch eine goldene Spange zuſammengehalten. Aus den engen, am Ellenbogen geſchlitzten Aermeln tritt ein rothes Futter hervor, und von den Achſeln fielen ärmelartige, aber offene, mit weiſsem Rauchwerk gefütterte und verbrämte Flügel bis über die Schleppe herab, wenn ſie nicht über die gehobenen Vorderarme heraufgeſchlagen wären. Aus dieſer Kleidung ergiebt ſich von ſelbſt, in welch' maſsvollen, vermuthlich ſehr getragenen Formen ſich das Tanzvergnügen der beſſeren Stände damals bewegte[3]. Die techniſche Ausführung dieſer Blätter zeugt von einem ſeltenen Geſchick in der Behandlung der Waſſerfarben. Das Verfahren iſt inſofern ganz eigenthümlich, als die Figuren urſprünglich mit der Feder ganz leicht vorgeriſſen ſind; darauf ſind die Farben bei wiederholtem Auftrage mit dem Pinſel ſo aufgeſetzt, daſs die weiſsen Lichter breit ausgeſpart bleiben; endlich ſind die Conturen mit der Feder kräftig übergangen und verſtärkt. Dieſe beſondere Art des Zeichnens iſt wohl daſſelbe, was Dürer im niederländiſchen Tagebuch »mit halben färblein und geriſſen« nennt.

Aus dieſen drei Trachtenbildern lernen wir freilich, abgeſehen von dem Mailänder Blatte, mehr die Garderobe der jungen Frau Agnes

1) Bartſch Nr. 82.

2) Eine Wiederholung dieſer colorierten Zeichnung beſitzt Mr. Malcolm in London, eine Copie darnach das Britiſche Muſeum.

3) Alle drei Figuren ſind abgebildet in v. Hefner-Altenecks Trachtenbuch III. Tafel 25 u. 26 und in Farbenholzſchnitt von F. W. Bader: Trachtenbilder von A. Dürer in der Albertina, Wien 1871.

kennen, als ſie ſelbſt, oder doch zumeiſt nur ihre ſtattliche Geſtalt, wenn dieſelbe auch durch die etwas herausgebogene Mitte jene geſchwungene Haltung annimmt, die unſerem gerade entgegengeſetzten Geſchmacke fremdartig erſcheint. Immerhin mag doch die Entſtehungsgeſchichte dieſer Frauenbilder auf die Lebensverhältniſſe der jungen Gatten einiges Licht werfen. In voller Entwickelung und in der Blüthe ihrer Schönheit aber zeigt uns Dürer ſeine Frau in einer Silberſtiftzeichnung mit der Jahreszahl 1504 und mit der Aufſchrift: «Albrecht Dürerin» [1]) Das Blatt hat zwar durch Reibung und vielleicht Näſſe arg gelitten, doch laſſen die klaren und beſtimmten Strichlagen noch alle Formen deutlich erkennen; ſie entſprechen vollſtändig dem kleinen Köpfchen auf jenem Studium der Ambroſiana, deſſen Porträtrichtigkeit ſich daraus ergiebt. Selbſt die Stellung, dreiviertel links hin, iſt dieſelbe, nur erſcheint der Kopf mehr gehoben und die Augen, weit aufgeſchlagen, ſchauen geradeaus, ja faſt etwas nach aufwärts. Die Haube läſst noch einen Theil der hohen glatten Stirne und der ungewöhnlich hoch geſchwungenen Augenbrauen frei; der Rücken der äuſserſt wohlgeformten etwas vorſpringenden Naſe zeigt in der Mitte eine ſanfte Anſchwellung, die vollen üppigen Lippen ſchlieſsen ſich in einer zierlichen Doppelwellenlinie; darunter das Grübchen und ein kleines rundes Kinn, das ſanft in die Fülle der Wangen und in einen Anſatz zum Doppelkinne verläuft. Denken wir uns dieſe Frau an die Seite Dürers, wie er ſich uns in dem Münchener Selbſtporträte darſtellt, und wir werden zugeſtehen, daſs wohl niemals ein ſchöneres Paar durch die Brautthüre bei S. Sebald geſchritten iſt.

Und dieſes ſtattliche Paar war auf dem beſten Wege, einem künftigen Geſchlechte zum Gegenſtande des Spottes oder Mitleides gemacht zu werden; ſeine Ehe ward zu einem ſprichwörtlichen Miſsverhältniſſe geſtempelt, ähnlich dem zwiſchen Sokrates und Xanthippe. Ein einziger Anhaltspunkt genügte einer unkritiſchen, ſpieſsbürgerlichen Geſchichtſchreibung wie zur Anknüpfung ſo auch zur Ausſpinnung der landläufigen Sage von Dürer und ſeinem böſen Weibe. Wir kennen ja die Scheelſucht jener artiſtiſch-literariſchen Kreiſe, denen die längſte Zeit alle Ueberlieferung von Künſtlernachrichten überlaſſen blieb. Wo ſie an die Werke nicht heran konnten, da entſchädigten ſie ſich an der Perſönlichkeit der alten Meiſter, die ja faſt alle, von

---

1) Die äuſserſt ſorgfältig behandelte, leider nur ſtark beſchädigte Zeichnung in halber Lebensgröſse befindet ſich in B. Hausmanns Sammlung, gegenwärtig bei den Erben, H. Dr. Blaſius in Braunſchweig; unſere Initiale an der Spitze des Capitels enthält eine verkleinerte Nachbildung des Kopfes, und zwar im Gegenſinne.

Perugino bis Rembrandt mehr oder minder Unglimpf erfahren muſsten. Wo aber, wie bei Dürer, der Charakter des Mannes über alle Verläumdung erhaben war, da muſste wenigſtens ein böſes Weib den unentbehrlichen Stoff zum Klatſch liefern. Andere ſolche Beiſpiele ſind Pinturicchio und Paul Potter, die gleichfalls durch ihre Frauen zu Tode gequält worden ſein ſollen.

In nächſtem Zuſammenhange mit der Fabel von Dürers unglücklicher Ehe und in gewiſſen Wechſelbeziehungen zu derſelben ſteht die hergebrachte Annahme ſeiner ärmlichen, wo nicht gar kümmerlichen Lebensverhältniſſe. Der Durchſchnittsmenſch, der ſich nichts höher ſchätzt, als die Befriedigung ſeiner Bedürfniſſe und darüber hinaus etwa den ehrenden Genuſs geiſtiger Leckerbiſſen, mag ein eigenthümliches Behagen in dem Bewuſstſein finden, daſs der ſchaffende Genius gerade an dem Mangel gelitten habe, deſſen er ſich in Ruhe erfreut. Statuiert er ſo doch eine Art Inferiorität gerade auf jener Seite, die er ſelbſt am meiſten zu würdigen weiſs, und befreit er ſich doch durch das vermeintliche Anrecht auf Spendung ſeines Mitleidens von dem immer drückenden Gefühle, einer unnahbaren, ehrfurchtgebietenden Gröſse gegenüber zu ſtehen. Daher wohl die Vorliebe, mit welcher neben der ehelichen Sklaverei die Armuth Dürers in der Literatur gepflegt wurde. Nachdem aber beide Anſchauungen ſich ſo lange breit gemacht haben, iſt es auch einer ernſthafteren Geſchichtſchreibung nicht vergönnt darüber hinwegzueilen. Von der gewohnten Behandlung des Gegenſtandes iſt immer etwas an demſelben haften geblieben, und das wirkt überall ſtörend auf deſſen Würdigung ein. Es wird daher von Nutzen ſein, gleich hier zuſammenzuſtellen, was uns über Dürers Häuslichkeit und über ſeine Vermögensverhältniſſe urkundlich überliefert iſt [1]). Die Zuſammenſtellung ſoll uns der Verpflichtung überheben, ſpäter immer wieder auf dieſe leidigen Fragen zurückzukommen und dadurch den Gang der weiteren Darſtellung zu unterbrechen.

Schon an der Art, wie Dürer oben über ſeine Verheirathung berichtet, hat man ſehr mit Unrecht Anſtoſs angenommen. Das Gottvertrauen jener Zeiten hatte eben doch ſeine ganz beſtimmten Grenzen. Die Ehewerbung durch väterliches Uebereinkommen war ſtehende Regel, und es bliebe zu beweiſen, ob unſere Vorfahren dabei ſchlechter

---

1) Von der Aufklärung aller erſt ſpäter erſonnenen Miſsverſtändniſſe und müſsigen Vermuthungen kann füglich abgeſehen werden, nachdem die Kritik, deren ſie bedürftig waren, bereits anderwärts von mir geübt wurde: Dürers Hausfrau, Zeitſchr. f. bild. Kunſt, IV. 33 ff. mit dem Facſimile der oben zuerſt erwähnten Porträtſkizze.

gefahren feien, als ihre Nachkommen, deren Ehen — ihrer Meinung nach — im Himmel gefchloffen werden. Nach der Verheirathung fcheint Dürer nicht, wie dies wohl in Nürnberg Sitte war, das Haus der Schwiegereltern bezogen zu haben; vielmehr nahm er feine junge Frau mit in das väterliche Haus »unter der Veften«. Dafs fie wenigftens im Jahre 1502 dort wohnten, erfehen wir aus Dürers Bericht über den Tod des Vaters, bei welchem die »Junge Magd fchnell nach feiner Kammer lief, ihn zu wecken, und er herabkam«[1]). War Dürer bis dahin feinem alten, kranken Vater bereits eine Stütze gewefen, fo laftete nun die ganze Sorge um die Mutter und die jüngeren Gefchwifter auf ihm. Die Erhaltung der ganzen Familie mochte dem jungen Meifter nicht leicht werden, oder wie er 1506 felbft aus Venedig fchreibt: «Für mich felbft würde ich freilich nicht verderben, aber Viele zu ernähren, ift mir zu fchwer; denn niemand wirft fein Geld weg«[2]). Bis dahin konnte Dürer allerdings keine Erfparniffe bei Seite legen. Vielmehr wiffen wir aus feinen Briefen an Pirkheimer, dafs er diefem ein Darlehen fchuldete. Gleichwohl tritt nach dem zweiten Aufenthalte in Venedig im Jahre 1506 ein günftiger Umfchwung in Dürers Vermögensverhältniffen ein. Er berichtet uns felbft, wie er früher nie Gelegenheit zu grofsem Gewinne gehabt, wohl aber grofsen Schaden erlitten habe durch Darlehen, die ihm nicht zurückerftattet worden, und durch Gefellen, die ihm nicht Rechnung legten; auch fei ihm einer zu Rom geftorben mit Verluft der Kunftwaare. Dadurch war er denn foweit in Schulden gerathen, dafs der Ertrag feiner venetianifchen Arbeiten zu deren Tilgung wieder aufgieng. Doch konnte er bei dem Rechnungsabfchlufs, den er bald nach feiner Rückkehr im Jahre 1507 machte, als fein erübrigtes Eigenthum nennen: »einen ziemlich guten Hausrath, gute Kleider, Zinngefchirr, gutes Werkzeug, Bettgewand, Truhen und Behälter; ferner um ganze 100 Gulden Rheinifch gute Farben«[3]).

Die Natur der oben berührten Verlufte erklärt fich leicht aus der herkömmlichen, gewerbsmäfsigen Art, in welcher der Meifter anfangs feine Kunft trieb. Die Leute, welche ihn zumal an feinem Eigenthum fchädigten, waren theils Malergefellen, die ihren Verpflichtungen nicht nachkamen, theils waren es Austräger oder Colporteure, die den Erlös für entlehnte Kunftwaare, d. i. Kupferftiche und Holzfchnitte, nicht immer richtig abführen mochten. Ueber eine Gefchäftsverbindung Dürers in dem letztgenannten Sinne hat fich uns noch eine Ur-

1) Dürers Briefe etc. 134, 11.
2) Dürers Briefe 12, 10.
3) Dürers Briefe etc. 136, 9, mit Anm.

kunde erhalten, die schon vom 12. August 1500 datiert ist. Laut dieser verpflichtet sich der Maler Hans Arnold, dessen Bruder Jakob Albrecht Dürer »aufgenommen habe, ihn mit Kunst auszuschicken, ihm die zu verkaufen«, Dürern allemal für den Werth dessen, womit er jenen ausschickte, zu bürgen und ihn für alle Versäumniss und Verwahrlosung, die sich jener in seinem Geschäfte würde zu Schulden kommen lassen, schadlos zu halten. Als gebetene Zeugen erscheinen ein Heinrich Zinner, wohl ein Verwandter seines Schwagers, und Anton Koburger, Dürers Pathe [1]). Solche Austräger mögen die Kunstwaare nicht sowohl in Nürnberg selbst als in benachbarten Städten und Wallfahrtsorten colportiert haben, insbesondere sind sie wohl Messen und Kirchenfesten damit nachgezogen. Zuweilen fand sich dann auch ein wandernder Geselle oder Kaufmann, der eine Anzahl Kunstblätter für einen gewissen Nutzantheil zum Verkaufe mit sich in ferne Länder nahm, wie der, welcher Dürern durch seinen Tod in Rom in Verluste brachte. Daheim besorgte auch Dürer selbst oder die Seinigen den Verkauf seiner Werke. Ja vielleicht bezog wohl Frau Agnes zu diesem Zwecke die Messen anderer Städte und ist ihre Anwesenheit zu Frankfurt im Frühjahre 1506, gerade während der Messezeit in diesem Sinne zu erklären; denn Dürer schreibt aus Venedig am 6. Januar, er habe seiner Frau 12 Gulden gegeben »und 13 hat sie empfangen zu Frankfurt [2])«. In seinem Briefe vom 8. März heisst es ausdrücklich: »und insbesondere jetzt auf der Frankfurter Messe« [3]), und am 2. April ist die Frau noch immer nicht heimgekehrt. Indessen rückt das Heiligthumsfest, die öffentliche Ausstellung der Reichskleinodien und Reichsheiligthümer heran; es fiel damals auf den 24. April und war schon seit den Tagen König Sigismunds mit einer grossen Messe, einem Jahrmarkt verbunden. Dürer trägt daher Pirkheimern auf: »saget meiner Mutter, dass sie an dem Heiligthumsfeste feil halten lasse. Doch versehe ich mich dessen, dass meine Frau bis dahin heim komme, der habe ich auch alles geschrieben« [4]). Ueberhaupt geht aus Dürers Venetianischen Briefen nur so viel hervor, dass der Meister auch mit seiner Frau in lebhaftem Briefwechsel steht. Was man sonst über das Verhältniss der beiden Gatten daraus erfahren haben wollte, hatte man hinein-, nicht aber herausgelesen.

Welche Vorsicht bei Benützung so unvollständiger, ungenauer Quellen geboten ist, wie sie uns in diesen bunten, von unberechen-

1) Nürnb. Stadtarchiv, Conserv. 6. fol. 53b. Lochner, Anz. f. Kunde d. Vorz. XIV. 1867. S. 278.

2) Dürers Briefe 4, 21.

3) Daselbst 9, 24.

4) Daselbst, 12, 13.

baren Vorausſetzungen und Stimmungen eingegebenen Briefen vorliegen, das zeigt ſo recht ein Blick auf jene andere Seite von Dürers Privatleben, die wir hier in's Auge faſſen wollten. Beſäſsen wir nicht die urkundlichen Beweiſe vom Gegentheil, ſo könnten wir aus dem Wortlaute von Dürers Briefen leicht vermuthen, er ſei, wenn nicht mit leeren Händen, ſo doch mit ſehr mäſsigem Gewinn im Jahre 1507 aus Venedig zurückgekehrt. So aber müſſen wir manches auf Rechnung einer vorſchnellen Einbildungskraft und einer gewiſſen, ſchlicht bürgerlichen Klageluſt ſetzen. Wie hätte auch Dürer glauben können, daſs die Worte, die er ſo ſorglos und toller Laune dem Freunde vorplauderte, einmal auf die Wagſchale gelegt und zu leicht befunden werden könnten?

In der That muſs Dürer in Venedig ſehr gute Geſchäfte gemacht haben, denn gleich nach ſeiner Heimkehr iſt er im Beſitze einer beträchtlichen Geldſumme, und es iſt bezeichnend, wie er über dieſelbe verfügte. Nachdem er ſeine Schulden abgetragen, iſt er darauf bedacht, ſein väterliches Haus »unter der Veſten« von der Hypothek der Familie Pfinzing zu befreien, welche ſchon beim Ankaufe des Hauſes durch den Vater darauf haftete. Das Jahr zuvor ſchickte er noch der Mutter aus Venedig durch Sebaſtian Imhoff das Geld zur Bezahlung dieſes Zinſes von 4 Gulden Stadtwährung [1]), und nun ledigte er am 8. Mai 1507 das Haus von dem darauf laſtenden Eigengeld, indem er dieſes dem Sebald Pfinzing für 118 Gulden Rheiniſch abkaufte. Nürnberger Stadtwährung verhält ſich zu Rheiniſcher Landeswährung wie 10 zu 11 [2]). Dabei iſt überall der hohe Werth im Auge zu behalten, wie ihn die Geldeinheit damals hatte und wie er ſich ſchon in dem Preiſe der ſtattlichen zwei Stockwerke hohen Steinhäuſer von Nürnberg ausſpricht. Ward doch der Unterhalt eines Bürgers auf jährlich 50 Gulden veranſchlagt; Jahrgehälter von 100 Gulden galten als ſehr anſtändig und der höchſte derſelben, der des kaiſerlichen Schultheiſsen, betrug bloſs 600 Gulden.

Seitdem Dürer ſo der erſte Schritt zum Wohlſtand gelungen war, mehrte ſich ſein Beſitz zuſehends. Bald genügte ihm das väterliche Haus nicht mehr, das er ja auch mit dem Bruder Andreas theilen muſste. Er kaufte daher am 14. Juni 1509 das geräumige Eckhaus in der Ziſtelgaſſe beim Thiergärtner Thore »gegen Sonnenaufgang ſtehend« aus dem Nachlaſſe des Aſtronomen Bernhard Walther. Es iſt das heute ſogenannte Dürerhaus. Der Meiſter bezahlte es mit 275 Rheiniſchen Gulden »an bar dargelegtem Gold«; es haftete

1) Dürers Briefe 4, 18.

2) Lochner, Perſonennamen 43.

darauf ein Eigengeld des Bürgers Sebald Taucher von jährlich 8 Gulden Stadtwährung, nebſt 22 Pfund einer Pfründe für den S. Erhards-Altar bei S. Sebald. Dieſe letztere nun löſte Dürer am 15. Januar 1510 dadurch ab, daſs er 70 Gulden Rheiniſch in der Loſungſtube niederlegte, von deren Zinſen jene fromme Stiftung künftig beſtritten werden ſollte [1]). Die andere mit 8 Gulden Stadtwährung verzinſte Hypothek löſte Dürer erſt am 30. April 1526 ein, wodurch das Haus völlig laſtenfrei ward [2]). Dazu kaufte er bereits am 3. Juni 1512 von Jakob Baner einen Garten vor dem Thiergärtner Thore »auf der Bamberger Straſse bei den ſieben Kreuzen« für bare 90 Rheiniſche Gulden [3]). Und da er, wie oben erwähnt, im Jahre 1518 dem Bruder Andreas ſeinen Antheil am väterlichen Hauſe herausbezahlt hat, ſo war er von da ab der alleinige Beſitzer zweier, heute noch ganz anſehnlicher Bürgerhäuſer von Nürnberg.

So war es um das beſtellt, was Dürer ſelbſt »ſeine Armuth« nennt und was man ſeither allzu wörtlich verſtanden hat. Den beſten Einblick in ſeine ſonſtige Geldgebahrung, ſeine Auffaſſung davon, wie überhaupt in ſeine ganze Art und Weiſe als Menſch gewährt uns unſtreitig ſein Tagebuch von der Niederländiſchen Reiſe. Auch von ſeinen Beziehungen zu ſeiner Frau erhalten wir dort das einzige authentiſche Bild, nur werden wir in dem ganzen, faſt ein Jahr umfaſſenden Berichte vergebens nach einer Spur von Zwietracht oder Miſshelligkeit zwiſchen den beiden Gatten ſuchen. Ohne übrigens der Schilderung jenes Zeitraumes vorgreifen zu wollen, möchten wir hier noch erwähnen, daſs Dürer ſchlieſslich auch dort klagt, »er habe bei allen ſeinem Machen, Verzehren und Verkaufen und anderer Handlung Schaden gehabt in den Niederlanden« [4]), was wir bei näherer Betrachtung ſeines Gebahrens ganz erklärlich finden werden. Er war eben damals nicht mehr ſo emſig auf Erwerb bedacht, wie etwa wohl in früheren Jahren. Konnte noch von einer Noth bei ihm die Rede ſein, ſo beſtand dieſelbe bloſs in der Sorge, wie er ſein geſammeltes Barvermögen ſicher und nutzbringend anlegen könnte. Er wandte ſich deshalb an den ehrbaren Rath der Vaterſtadt mit dem Geſuche, man möge ein Capital von 1000 Gulden, gegen eine Verzinſung mit 50 fl. jährlich von ihm annehmen, wie er es auch nach Galli 1524 in der Loſungſtube niederlegte [5]). Es iſt dies dasſelbe Capital, deſſen Zinſen Dürers Wittwe nachmals ein Jahr vor

1) Kaufbrief, bei H. Lempertz in Köln; Organ f. chriſtl. Kunſt 1865. Nr. 8. Lochner, Perſonennamen 44. Ein Pfund hat 30 Pfennige.
2) Mittheilung Lochners.
3) Baader, Jahrbücher f. Kunſtw. II. 234.
4) Dürers Briefe 129, 25.
5) J. Baader, Beiträge zur Kunſtg. Nürnbergs 1860. S. 8. Dürers Briefe etc. 51.

ihrem Tode einer Stiftung für Studenten der Theologie an der Univerſität Wittenberg widmete zur groſsen Freude Melanchthons, der darüber an V. Dietrich ſchreibt, daſs er Gott für dieſe Förderung der Studien danke und daſs er dieſe tapfere That der Wittwe Dürers vor Luther und anderen gerühmt habe[1]).

Da Dürer nämlich mit ſeiner Frau in einer »verſammten Ehe« d. i. in Gütergemeinſchaft lebte und ohne Leibeserben, wie ohne Teſtament verſtarb, so gelangte ſeine Wittwe in den Beſitz des ganzen gemeinſchaftlichen Vermögens. Allerdings fiel das Eigenthum eines Viertheiles vom Hab und Gut der beiden Eheleute nach dem Geſetze, »der Reformation« der Stadt Nürnberg von 1522, an die beiden Brüder Dürers, Andreas und Hans; doch war die Wittwe nicht verpflichtet dieſen vierten Theil vor ihrem Tode herauszugeben. Gleichwohl ſchloſs ſie am 9. Juni 1530 mit Andreas Dürer, dem Goldſchmied und mit Caspar Altmülſteiner, Zaymmacher genannt, als Hans Dürers, derzeit königl. Majeſtät in Polen Dieners, bevollmächtigten Anwälten einen gütlichen Vergleich auf Grund einer Theilung. Nachdem aller Werth des ganzen Inventars auf 6,848 Gulden, 7 Pfund und 24 Pfennige abgeſchätzt war, davon den beiden Brüdern ein Viertheil d. i. 1,712 fl. 1 Pfd. 28 Pfg. 1 Heller zuſtand, erklärte ſich Frau Agnes bereit »aus ihrer eigenen Bewegniſs und gutwilliger Freundſchaft, die ſie von wegen ihres Hauswirthes zu ihnen, als ihren lieben Schwägern trage«, ihnen davon ſogleich 1106 fl. 6 Pfd. 22 Pfg. d. i. jedem 553 fl. 3 Pfd. und 11 Pfg. zu überantworten, den Ueberrest aber von 605 fl. 2 Pfd. 24 Pfg. ihnen zu gleichen Theilen auf das Eckhaus in der Ziſtelgaſſe, das Dürerhaus, ſicherzuſtellen[2]).

Dieſe freiwillige Abrechnung, genannt »der Agnes Dürerin Abtheilung« gewinnt eine beſondere kunſtgeſchichtliche Bedeutung dadurch, daſs ſie uns einen Wink über den Verbleib und zur Verfolgung von Dürers künſtleriſchem Nachlaſs an die Hand giebt. Dieſen ſcheint nämlich damals ſchon der Bruder Andreas auf ſeinen Antheil übernommen und bei ſeinen miſslichen Verhältniſſen nach und nach veräuſsert zu haben. Wenigſtens berichtet der Schreibmeiſter Joh. Neudörffer zu Dürers Tod: »Sein Bruder Endres hat alle ſeine köſtlichen Farben, geſtochene Kupfer und geſchnittene Holzwerke ſammt den Abdrücken und was er von der Hand geriſſen hat, von ihm ererbet«[3]).

1) »De Durerianae viduae legato ago gratias Deo, quod studia respicit. Praedicavi id κατόρθωμα apud Lutherum et alios.« — Epp. Melanchthonis cura Jo. Sauberti I, IV, p. 78. und Will, Gelehrtenlexicon I. 299.

2) Nürnberger Stadtarchiv, Conſervatorium 39. fol. 164b. Lochner, Agnes Dürerin und ihre Schwäger, Anzeiger f. K. deutſcher Vorz. 1869, 230.

3) Nachrichten von den vornehmſten Künſtlern von 1546, Nürnb. 1828. S. 38.

Neudörffer konnte das genau wiffen, da fein Haus »unter der Veften« fchräge gegenüber von Dürers Vaterhaus ftand und diefes wohl von Andreas bewohnt wurde, bis er es 1538 verkaufte. Es dürfte ebenfalls im Ausgleiche von 1530 ihm, vielleicht gemeinfchaftlich mit dem Bruder Hans anheimgefallen fein.

Das andere Haus am Thiergärtner Thore behielt Frau Agnes bis an ihren Tod im Befitze. Doch fcheint ihr die Vereinfamung darin fo unerträglich geworden zu fein, dafs fie fich in fremde Pflege begab. Dies geht wenigftens aus den Nachrichten hervor, welche Dr. Chriftoph Scheurl in feinem Todesjahre 1542 für feinen Neffen Albrecht Scheurl niederfchrieb, den »Albrecht Dürer der Deutfche Apelles und kunftreichfte Maler bei feinen Zeiten« am 3. Februar 1525 aus der Taufe gehoben hatte; indem er mittheilt: Dürers Wittwe Agnes, des frommen Hans Frey Tochter, ftarb Sonntags den 28. December 4 Uhr Morgens 1539 bei fremden Hauswirthen [1]).

Erft nach der gerichtlichen Schätzung des ganzen Inventares im Nachlaffe Dürers und nach jener Erbtheilung vom 9. Juni 1530 konnte Frau Agnes daran denken, manchen nutzlos gewordenen Hausrath zu veräufsern. Bei diefer Gelegenheit nun follte Agnes, die sich gegen ihre Schwäger eben erft fo bereitwillig und freigebig erwiefen hatte, einen Fehlgriff begehen, der die fchwerften Folgen für ihren guten, bis dahin makellofen Namen gehabt hat. Unter den Curiofitäten, welche Dürer fo eifrig gefammelt hatte, befanden fich auch verfchiedene Hirfchgeweihe und darunter ein befonders fchönes Paar, vielleicht dasfelbe, welches der Kurfürft Friedrich der Weife Dürern verfprochen hatte, und daran ihn Dürer 1520 durch Spalatin mahnen liefs mit dem Bedeut »er wolle zwei Leuchter daraus machen« [2]).

Wie für andere dem Städter ungewohnte Naturobjecte hatte man nämlich damals auch in Nürnberg eine befondere Vorliebe für Hirfchgeweihe. Ein Zeugnifs diefer Mode giebt u. a. ein gleichzeitiger Kupferftich vom Nürnberger Meifter M. Z. (Bartfch 15), wo ein Paar Geweihe an einem Hängeleuchter dargeftellt find. Ein ganz ähnliches Beifpiel aber ift für uns von näher liegendem Intereffe. Es ift dies eine colorierte Federzeichnung Dürers in der Ambrafer Sammlung in Wien, datiert von 1513. Diefelbe ftellt eine Sirene vor, auf der Bruft ein Wappenbild mit einem entwurzelten Bäumchen, in den Händen ein

---

1) Archiv für zeichn. Künfte, Leipz. IV. 26.

2) Dürers Briefe 44, 3.

anderes Bäumchen, das zu einem Leuchter umgewandelt iſt, und an den Schultern ſtatt der Flügel Damhirſchgeweihe [1]). Da nun das Birkenbäumchen das Wappen Pirkheimers iſt, ſo bleibt kein Zweifel, daſs die Zeichnung für Pirkheimer entworfen wurde. Daſs dieſer ein beſonderer Liebhaber ſolcher Geweihe geweſen, bezeugt auch das nach ſeinem Tode aufgenommene Inventar über ſein Vermögen, wo »die Hirſchen Gehurn, ſo am Gang herumgehangen ſind, um 25 Gulden [2])« angeſetzt werden, was immerhin auf eine ziemliche Anzahl ſchlieſsen läſst.

Wie aber die Leidenſchaft des Sammlers, zumal des gealterten, keine Grenzen kennt, ſo genügte ſich Pirkheimer dabei nicht; ſein Sinn ſtand ſtets nach neuen, vollkommeneren Exemplaren. Und ſo abſonderlich dies auch klingen mag, nichts im ganzen Nachlaſſe Dürers ſcheint ſo viel Anziehungskraft auf den grämlichen, kranken Rathsherrn ausgeübt zu haben, als jenes ſchöne Paar von Hirſchgeweihen. Als nun die Dürerin ohne Berückſichtigung ſeiner Wünſche dieſelben verkaufte, verſetzte ihn dies in einen jener Wuthanfälle, denen der reizbare, vollblütige Herr ſein Leben lang ſo oft unterlag. In der erſten Aufwallung ſeines Zornes muſs er jenen Brief an Johann Tſcherte, den kaiſerlichen Baumeiſter in Wien, geſchrieben haben, der wohl nie, wenigſtens nicht in gleicher Faſſung, an ſeine Adreſſe abgieng und ſich bloſs im Concept noch heute in Nürnberg auf der Stadtbibliothek befindet [3]). Aus dem Inhalte des langen, redſeligen Briefes geht deutlich hervor, daſs derſelbe nicht vor dem November 1530 abgefaſst ſein kann, alſo nur wenige Wochen vor dem Tode Pirkheimers, der am 22. December dieſes Jahres ſtarb. Schon ſeit einem Jahrzehnt war er von Fettleibigkeit und Podagra und endlich vom Stein ſo ſehr geplagt, daſs er nicht mehr gehen, ſondern bloſs reiten konnte und ſich bereits 1523 genöthigt ſah, ſeine Entlaſſung aus dem Rathe zu nehmen. Dazu nahm die kirchliche Bewegung, zu deren erſten Urhebern er mit Recht gezählt wird, einen ihm viel zu ſtürmiſchen Verlauf und bedrohte ſchlieſslich ſeine Familien- und Standesintereſſen. Trotz ſeines reichen Wiſſens und ſeiner ſeltenen Begabung war doch Pirkheimers Standpunkt nicht erhaben genug, um ihn von Seiten ſeiner perſönlichen Intereſſen unverwundbar zu machen. Abgeſtoſsen von der Neuerung, ohne wieder zum Alten zurückkehren zu können, verlor

1) Freih. v. Sacken, über Dürers Zeichnungen in der Ambraſer Sammlung, mit Abbildung in den Mittheilungen der k. k. Central-Commiſſion. Wien. VIII. Bd. 1863. S. 123.

2) Campe, Zum Andenken Wil. Pirkheimers, Nürnb. S. 46.

3) Abgedruckt bei Campe, Reliquien 162–171. Vergl. Thauſing, Dürers Hausfrau, Zeitſchr. f. bild. Kunſt, IV. 81 ff.

der kranke Mann allen Halt; er zog ſich grollend zurück und vereinſamte vollends ſeit Dürers Tode immer mehr. Dieſer Schlag ſcheint ihn hart getroffen und ſeine Empfindlichkeit in hohem Grade geſteigert zu haben. Dies muſste ſelbſt der harmloſe Eoban Heſſe an ſich erfahren, deſſen freundſchaftliche Zuſendungen Pirkheimer längere Zeit bloſs deshalb ignorierte, weil ihm hinterbracht worden war, daſs ſich der Poet irgendwo ungünſtig über ihn geäuſsert habe. In dieſer verdüſterten Einſamkeit mag Pirkheimer allerlei kleinem Tand noch mehr Intereſſe zugewendet haben, als früher, wie es ja oft zu geſchehen pflegt, daſs bedeutende Geiſter in der Neige ihrer Kräfte auf kindiſche Spiele verfallen.

In der That hatte der merkwürdige Brief an Tſcherte keinen anderen Zweck, als ſich für die Hirſchgeweihe Dürers, die ihm entgangen waren, Erſatz zu verſchaffen. Das Lächerliche dieſer Leidenſchaft mochte Pirkheimer ſelbſt fühlen, indem er ſein weitläufiges Anſuchen mit den Worten einleitet: »Wie wohl ihr achten mögt, daſs mir gar wenig an dergleichen Dingen gelegen iſt.« Er thut dann ſo, als hätte ihm Herr Hartmann die Hirſchgeweihe, für deren Uebermittelung er ſich Tſcherte zum Danke verpflichtet glaubte, förmlich aufgenöthigt. Mit dieſen iſt er aber ganz unzufrieden, wie er eines weiteren erklärt; »wiewohl ich etliche habe, hätte ich doch gern gar ein ſchönes und groſses, wie ich deren welche hier weiſs« — in Nürnberg nämlich, die möchte er dann faſſen und auf ſeinen Söller hängen laſſen. Nun hatte ihm ein aus Wien zurückkehrender Landsknecht weis gemacht, daſs er dort ſolche Prachtexemplare geſehen habe: »wo es möglich wäre, ein hübſch oder zwei zu bekommen, wären die mir um kein Geld zu theuer!« Bei wem er aber in Nürnberg jene hiſtoriſchen Hirſchgeweihe geſehen, iſt unſchwer aus der folgenden Stelle zu erſchlieſsen, mit der er endlich herausrückt: »Albrecht (Dürer) hat auch »etliche Gehurn gehabt, und unter denſelben gar ein ſchönes, welches ich gern gehabt hätte, aber ſie (die Frau nämlich) hat ſie heimlich, um einen Spott ſammt anderen ſehr ſchönen Dingen hinweg gegeben.« Darum alſo der maſsloſe Zorn gegen die arme Agnes.

Daſs es ſich bei dem langen Briefe wirklich nur um jene Bagatelle handelt, und alles Andere bloſs gelegentlich mitläuft, wird Jedem klar, der den Wortlaut bis zum Ende verfolgt und nicht bloſs die Einleitung lieſt. Die erſte Aufgabe hiſtoriſcher Kritik iſt aber, jedes Zeugniſs auf die Motive des Berichterſtatters zu prüfen. Es frägt ſich nicht bloſs, ob der Gewährsmann die Wahrheit ſagen konnte, auch ob er ſie ſagen wollte. Seine Parteiſtellung, ſein Charakter, ſeine

momentane Stimmung kommen dabei in Betracht, und alles das fpricht laut gegen die leidenfchaftlichen Invectiven Pirkheimers.

Seit Dürers Tode waren zwei und ein halbes Jahr verfloffen. Die Ereigniffe vor diefem Zeitraume ftanden fomit nicht mehr fo frifch vor feinen Augen, wohl aber mufs die Verweigerung der gewünfchten Hirfchgeweihe neueften Datums gewefen fein. Frau Agnes ahnte gewiss nicht, welches folgenfchwere Ungewitter fie durch die, vielleicht gar nicht fo abfichtliche Umgehung Pirkheimers über ihren Namen heraufbefchworen hat. Diefer findet im Briefe an Tfcherte gleich eingangs Veranlaffung, von Dürers Tode zu fprechen, weil er blofs der Rückficht auf den gemeinfchaftlichen Freund die Gefälligkeit des ihm ferner ftehenden Baumeifters zu verdanken glaubt. Den folgerichtigen Uebergang zur Hauptfache, dem Wunfche nach Hirfchgeweihen, bietet die indirecte Urheberin diefes ungeftillten Verlangens, Dürers Hausfrau. Ueber fie ergiefst er nun die volle Schale feines Zornes, und was könnte er dem Freunde Dürers wohl Aergeres von ihr berichten, als dafs fie die Schuld an deffen vielbeklagtem Tode trage; dies thut er denn auch mit verfchiedenen Variationen in dem Abfatze nicht weniger als viermal.

Wenn es mit dem bekannten Lügenrecepte feine Richtigkeit hat, dafs man im Uebertreiben nicht zu weit gehen dürfe, um noch Glauben zu finden, fo hätten uns in Pirkheimers Anklage fchon die allgemein menfchlichen Unwahrfcheinlichkeiten und manche Widerfprüche ftutzig machen follen. Hauptfächlich beziehen fich die Anfchuldigungen doch nur auf die letzte Zeit vor Dürers Tode. Wir wollen die wichtigften heraus greifen. Sie foll Dürern »dermafsen gepeinigt haben, dafs er fich defto fchneller von hinnen gemacht hat, denn er war ausgedorrt wie ein Schaub; durfte auch nirgends keinen guten Muth mehr fuchen, oder zu den Leuten gehen.« Unter »den Leuten« meint Pirkheimer doch vor allen fich felbft; dafs nun Dürer noch 1526 an feinen Gaftereien regelmäfsig theilnahm, wiffen wir von Melanchthon. Sollte ihn die Frau fpäter, als er kränker wurde, wirklich davon abgehalten haben, fo erfüllte fie nur ihre Pflicht. Das foll fie jedoch nur aus Geiz und Habfucht gethan haben: »Zudem hat fie ihn Tag und Nacht zu der Arbeit hart gedrängt blofs darum, dafs er Geld verdiene und ihr das liefse, fo er fterbe. Denn fie hat allweg verderben wollen (d. h. geglaubt verhungern zu müffen), wie fie denn noch thut, obwohl ihr Albrecht bis in die fechs Taufend Gulden Werth hinterlaffen hat.« Pirkheimer fcheint hier den an Dürers Brüder herausgezahlten Theil der Erbfchaft bereits in Abfchlag zu bringen. Er konnte fomit wiffen, dafs die Dürerin bei diefem entfcheidenden Anlaffe ganz

andere, als die von ihm geſchilderten Eigenſchaften an den Tag gelegt hatte. Und gegenüber dieſer urkundlich beglaubigten Thatſache kann ſich Pirkheimer nicht einmal auf eigene Beobachtung berufen, da er weiter unten geſteht: »er habe ſie ſeit Dürers Tode nie geſehen.«

Was wir aber von Dürers Beſchäftigung in den letzten Jahren ſeines Lebens wiſſen, ſtimmt wenig zu Pirkheimers Angaben. Wir werden ſehen, daſs Dürers Thätigkeit damals ſchon längſt nicht ſowohl dem Erwerb, als dem gemeinen Nutzen, ſeiner Ruhmbegier und ſeinen literariſchen Studien gewidmet war, über deren Einträglichkeit ſich die Frau wohl keinen Täuſchungen hingeben konnte. Wenn Pirkheimer von jener Zeit noch berichtet, »er habe ſie ſelbſt oft wegen ihres argwöhniſchen, ſträflichen Weſens gebeten und ſie gewarnt; auch ihr vorgeſagt, was das Ende hievon ſein würde, aber damit habe er nichts anderes als Undank erlangt«, so verräth dies nur einen alten Haſs zwiſchen der Gattin und dem Freunde, der bei dem geringfügigſten Anlaſs in helle Flammen ausbrechen konnte und unter dem Dürer allerdings auch gelitten haben mag. Ganz paradox aber klingt die darauf folgende Begründung: «Denn wer dieſem Manne wohl gewollt und um ihn geweſen, dem iſt ſie feind worden, was wahrlich den Albrecht auf's Höchſte bekümmert und ihn unter die Erde gebracht hat.« Der Gegenſatz zwiſchen der ſittenſtrengen, vielleicht auch etwas beſchränkten Bürgersfrau und dem patriziſchen Lebemann genügt ja vollſtändig zur Erklärung ihres Zwieſpaltes. Was die Vorwürfe über die Schädigung von Dürers Geſundheit anbetrifft, ſo mögen dieſelben ganz gegenſeitig geweſen ſein; und wer weiſs, ob die Dürerin nicht gerade aus ſolchen Gründen Urſache hatte, den vornehmen Freund, der die Geſellſchaft des kränklichen Gatten nicht entbehren konnte, mit ſcheelen Augen anzuſehen. Kaum aber hätte ſie ihm gleicherweiſe vergelten können, was er ihr inmitten ſeines Haſſes und Widerwillens doch zugeſtehen muſs, indem er ſagt: »Es ſind ja ſie und ihre Schweſter nicht Bübinnen, ſondern, wie ich nicht zweifle, der Ehren fromme und ganz gottesfürchtige Frauen.«

Das böſe Zeugniſs Pirkheimers über den Charakter der Dürerin wird durch den ferneren Inhalt des Briefes an Tſcherte vollends abgeſchwächt. Er erſcheint darnach mit der ganzen Welt, wie mit ſich ſelbſt zerfallen. Ueber alle Dinge mit Ausnahme jener Hirſchgeweihe ſpricht er nur mit Miſsvergnügen und kleinlicher Gereiztheit. Von den grauſamen Türken kommt er auf die uneinigen Chriſten und deren Fürſten und Herren »aber davon iſt nicht gut zu ſchreiben.« Dafür büſsen die evangeliſchen Landsknechte für ihre ſchlechte Haltung bei der Türkenbelagerung Wiens im Vorjahre, und ſeine ganze Erbitterung

kehrt fich fchliefslich gegen die Anhänger der neuen Kirchenlehren, ohne dafs aber die Hüter der alten verfchont bleiben — »fo man zufieht, hat fich die Sach alfo geärgert, dafs die evangelifchen Buben jene Buben fromm machen« (d. h. fromm erfcheinen laffen.) Dabei redet er nicht etwa Tfcherte zu Gefallen; im Gegentheil fetzt er bei diefem eine freiere kirchliche Gefinnung voraus und verfieht fich deffen, mit feinen Worten Befremden zu erregen; daher auch immer wieder die Betheuerung der Wahrheit feiner Ausfagen. Alle Zeitverhältniffe werden fchwarz in fchwarz gemalt, dafs auch kein lichter Flecken bleibt. Mit fcheuen Seitenblicken auf die bäuerlichen und communiftifchen Beftrebungen der Zeit beklagt er insbefondere die Nürnberger Zuftände und das Gebahren des dortigen Rathes: »davon wäre viel zu fchreiben.« Schliefslich verwahrt er fich aber wieder gegen die Zumuthung, als ftelle er fich hiermit auf den traditionellen Standpunkt von Papft und Kaifer. Er fieht die Nothwendigkeit einer Befferung der kirchlichen Zuftände wohl ein, erwartet diefelbe aber am wenigften von den Sectierern: »Gott behüte alle frommen Land und Leute vor folcher Lehre, denn wo die hinkommt, da kann kein Fried, Ruh noch Einigkeit fein!«

So fchreibt der Mann, der mit Recht zu den wirkfamften Vorläufern der Reformation gezählt wird, der zehn Jahre früher mit Lazarus Spengler in die Bannbulle gegen Luther mit einbegriffen worden war. Nun am Rande des Grabes verläugnete er nicht blofs feine ganze frühere Richtung, fondern auch den Freund und Leidensgenoffen jener Tage. Denn es ift niemand anders als der Rathfchreiber Lazarus Spengler, der mit der Dürerin das Schickfal theilt, in jenem Briefe an Tfcherte verläftert zu werden. Von ihm fchreibt Pirkheimer: »Ich wollte, Ihr folltet wiffen, was der Mann für Händel treibt; Ihr würdet Euch nicht genug verwundern können, wie fich in einem Menfchen Worte und Werke fo widerfprechen konnten. Denn wiewohl er auch Büchlein fchreibt und ausgehen läfst, handelte er doch daneben — wie fich das eigentlich zu feiner Zeit erfinden wird. Er ift einft mein und Albrechts feligen gar guter Freund gewefen, es ift mir auch Gutes von ihm gefchehen; aber zu unfer beider Nachtheil haben wir ihn fo erkennen gelernt, dafs wir beide feiner müfsig geftanden find« [1]).

In wiefern Pirkheimer berechtigt war, auch hier im Namen Dürers zu fprechen und dem Todten feinen Groll gegen den einft gemeinfamen »Freund und Bruder« [2]) zuzufchreiben, läfst fich fchwerlich

1) Campe, Reliquien 169. Dafs diefe Worte keineswegs auf Ofiander, wie Murr u. Campe meinten, fondern nur auf Spengler fich beziehen können, hat mir Lochner brieflich überzeugend nachgewiefen.

2) Dürers Briefe 174, 15.

erweisen. Sind aber schon die allgemeineren Urtheile dieses Berichtes mit der gröfsten Vorsicht aufzunehmen, um wie viel mehr gilt dies von den Persönlichkeiten, die unmittelbar zur Verstimmung des Schreibers beigetragen haben. Wie sehr er vom Hasse gegen Spengler und die Dürerin besessen war, verräth noch ein ganz geringfügiger Umstand. Im Rande des Briefconceptes finden sich nämlich an zwei Stellen Glossen, die nichts anderes als Federproben zu sein scheinen, in denen aber zweimal deutlich der Name »Spengler«, ein andermal: »uxor«, darunter »Henker« zu lesen ist. Zugleich auch ein Beweis mehr dafür, dafs Pirkheimer bei der obigen Stelle nur an Spengler dachte.

Denken wir uns nun einmal den Fall, wir hätten von allen in diesem Briefe berührten Ereignissen und Verhältnissen keine anderen Nachrichten, an denen wir die Angaben Pirkheimers prüfen könnten; gesetzt, wir wären blofs auf die Ueberlieferung dieses Schriftstückes angewiesen, welche Vorstellung müfsten wir uns darnach vom Zeitalter der Reformation, von Lazarus Spengler und von Pirkheimers geschichtlicher Stellung machen? Wenn wir es aber so natürlich finden, diese ganz einseitige und gehässige Behandlung der Zeit- und Personenfragen an anderen Geschichtsquellen zu berichtigen, dann dürfen wir doch auch bei den Ausfällen gegen die Dürerin keine Ausnahme machen. Auch abgesehen von den eingestandenen Ursachen einer besonderen Parteilichkeit des Briefstellers, sind wir nicht berechtigt, aus einer ganzen Kette von notorisch schiefen und falschen Urtheilen gerade eines herauszugreifen und für bare Münze zu nehmen. Noch ungerechter aber ist es, wenn man einem so verdächtigen Zeugnifs rückwirkende Kraft einflöfst und andere ganz indifferente Nachrichten darnach ausdeutet. Und das ist geschehen, indem man dasjenige, was Pirkheimer von der letzten Zeit der Ehe Dürers behauptet, ohne allen Grund auf deren ganze Dauer ausdehnte und sogar Dürers eigene Worte zur Begründung der so geschaffenen Posse misbrauchte.

Dem gegenüber mufs nun festgestellt werden, dafs die vielfach ausgeschmückte Sage von Dürers Xanthippe auf keiner ursprünglichen Volkstradition beruht, sondern eine auf literarischem Wege erst in späteren Jahrhunderten verbreitete literarische Fabel ist. Der Brief an Tscherte ist die einzige Quelle dafür, und aus dieser sind alle späteren Aussagen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts hergeleitet, soweit sie nicht als offenbare Erfindungen erscheinen. Das eigenhändige Concept Pirkheimers und eine fast ebenso alte Copie des Briefes befanden sich stets im Privatbesitze zu Nürnberg, wo man sich fortan am meisten mit Dürer beschäftigte und leicht in das Schriftstück Einsicht nehmen konnte. In die Oeffentlichkeit gelangte aber jenes Bruchstück über

die Dürerin zuerſt durch Joachim von Sandrart [1]) und zwar mit folgendem Titel und Eingang: »Extrakt eines Schreibens Herrn Georg Hartmanns an Herrn Büchler.« »Das an mich abgegangene Schreiben habe ich empfangen, in welchem Ihr mein nicht allein in Gutem gedenkt u. ſ. w.«, während es im Anfange von Pirkheimers Brief an Tſcherte heiſst: »mir hat unſer guter Freund Herr Jörg Hartmann ein Schreiben, durch Euch an ihn gethan, angezeigt, in welchem Ihr mein nit allein etc.« Im übrigen ſtimmen beide Texte mit mehr oder weniger Leſefehlern ganz überein. Ob es Miſsverſtändniſs war, ob Abſicht, daſs Sandrart den Namen des Nürnberger Mathematikers Georg Hartmann aus der Einleitung des Briefes in den Titel hinaufzog und ihn damit zum Autor desſelben machte, kann uns hier gleichgiltig ſein; jedenfalls ergab ſich daraus eine glänzende Beſtätigung des Romans, den er eben zuvor ſeinen Leſern aufgetiſcht. Aus Zeichnungen Dürers, die er im Kunſtcabinete des Kaiſers geſehen hatte, und auch wohl durch mittelbare Kunde von deſſen Tagebuch wuſste Sandrart von der Niederländiſchen Reiſe unſeres Meiſters. Auf dieſen Grundlagen läſst er nun ſeiner Phantaſie freies Spiel. Wir werden eines Genauern belehrt, daſs Dürer jene Reiſe nach den Niederlanden insgeheim und auf den Rath ſeiner Freunde, beſonders Pirkheimers, bloſs deshalb unternommen, um ſeinem keifenden garſtigen Weibe zu entfliehen, dasſelbe in heilſamen Schrecken zu verſetzen und von ſeiner Bösartigkeit zu heilen. Darob in Verzweiflung, überläuft ſie Pirkheimern mit Bitten und Verſprechungen; dieſer vermittelt, nachdem er ihr einen ernſtlichen Verweis ertheilt, Dürers Rückkehr; doch läſst die Frau darauf nicht von ihrem Unweſen, und verurſacht ſo den frühzeitigen Tod des guten Mannes. Das ganze Märchen iſt aus jenem Brieffragmente und zum Theil mit wörtlicher Benutzung desſelben zuſammengebraut.

Die Auffindung des Niederländiſchen Tagebuches, aus welchem hervorgieng, daſs Dürer jene Reiſe in Geſellſchaft ſeiner Frau und im beſten Einvernehmen mit derſelben unternommen habe, entzog zwar jener Fabel allen Boden. Aber Sandrarts Roman hatte zu wohl gefallen, als daſs man darum auf ſeinen Inhalt verzichtet hätte; vielmehr ſuchte man denſelben für die Venezianiſche Reiſe von 1506 zu retten, die Dürer ja wirklich allein gemacht hatte. Man ſuchte nun in ſeinen Briefen an Pirkheimer eifrig nach ſolchen Stellen, denen man den entſprechenden Sinn zur Verdächtigung der Frau unterlegen konnte. Doch wäre man damit kaum zum Ziele gelangt ohne Verwechslung der Dürerin mit einer

1) Teutſche Akademie 1675. I. S. 229.

anderen Perfon, deren Familienname »Rechenmeifterin« fich gleich fo gut zu einer fpottweifen Bezeichnung der geizigen Frau eignete.

In den bekannten Briefen aus Venedig neckt Dürer nämlich feinen Freund fortwährend mit ziemlich derben Anfpielungen auf Frauen oder Mädchen, auf welche der damals noch junge, lebensluftige und felbftgefällige Wittwer ein befonderes Augenmerk haben mochte oder mit denen er irgendwie in Beziehungen ftand. Er bezeichnet diefelben theils mit vollen Namen, theils mit deren Abkürzung, theils auch durch gezeichnete Bilder von Gegenftänden, die an die Namen anklingen, fo z. B. die Rofentalerin und die Gärtnerin, denen dann die Zeichnung einer Rofe und einer Gerte entfprechen, die wir am Schluffe des Capitels anfügen. Am meiften aber läfst er fich im Scherz über ein Frauenzimmer aus, das er einmal »unfere«, das anderemal »Eure Rechenmeifterin« nennt unter Beifügung der unten folgenden weiblichen Fratze. Da nun Rechenmeifter [1]), fo gut wie Rofentaler und Gärtner, ein im damaligen Nürnberg vorkommender Familienname ift, fo ift wohl ficher nichts anderes dahinter zu fuchen. Dies bezeugt auch die Zufammenftellung jener Damen in der Anreihung der Abkürzungen: »die Rech. die Ros. die Gärt.« u. a. [2]). Darnach verbietet es fich aber von felbft, in diefer »Rechenmeifterin« und der ihr gewidmeten Carricatur fürder Dürers Frau erkennen zu wollen.

Indeffen dürfen wohl auch die, allerdings derben Späfse, welche fich Dürer über jene anderen Frauen erlaubt, nicht fo wörtlich genommen werden, wie fie uns heutzutage in ihrer Vereinzelung erfcheinen. Der Ton der Zeit, rauhe Männerart und launiger Uebermuth des Schreibers mögen den meiften Theil daran haben; indefs die angezogenen Namen vielleicht ganz unbefcholtenen Perfonen angehören [3]). Nicht wohl anders können wir dies z. B. von der wiederholt genannten Rofentalerin vorausfetzen, denn die Rofentaler waren eine angefehene Familie in Nürnberg; fie waren zwar nicht rathsfähig, wurden aber doch zu Aemtern gezogen und heiratheten in das Patriziat, bis fie im dreifsigjährigen Kriege mit Hasdrubal, dem Sohne Hannibals, ausftarben [4]). Das von Pirkheimer umworbene Mädchen

---

1) Ueber diefe Familie, welche auch und wohl urfprünglich Neffinger heifst, Lochners Nürnberger Chronik, Mscpt. im Stadtarchiv von Nürnb Vergl. Tuchers Baumeifterbuch, Bibl. des liter. Vereins 1862. Band 64, S. 151, 2; 264, 25.

2) Dürers Briefe, 20, 15 mit Anmerkung.

3) Dafür fpricht auch die Stelle, Dürers Briefe 21, 10, aus der hervorgeht, dafs Pirkheimer auch Dürers Frau bei feinen unflätigen Scherzen nicht verfchonte. Die derbe Art, in welcher Dürer die fcherzhaft gemeinte Drohung erwiedert, zeugt wohl von feinem Ehrgefühl, beweift aber gar nichts gegen die Frau, welche Pirkheimern jedenfalls damals noch nicht fo abfcheulich vorgekommen fein mufs.

4) Mittheil. Lochners.

wird wohl ein Glied dieſer Familie geweſen ſein; und Dürer traut ja dem Freunde damals Heirathsgedanken zu [1]). Noch hat ſich uns ein Medaillon aus Perlmutter erhalten, das aus dem Schmuckkäſtchen jenes Mädchens zu ſtammen ſcheint, und das darum neben ſeinem Kunſtwerthe hier einiges hiſtoriſche Intereſſe in Anſpruch nimmt. Es zeigt auf der Vorderſeite eine Frau in der Tracht der Zeit, die einem auf ſie zulaufenden Kinde die Arme entgegenſtreckt, darüber eine Bandrolle mit der gothiſchen Schrift: „Mutterlin las mich dir befolhen ſin". Auf der Rückſeite aber iſt neben einem Wappen mit einer Lilie die Inſchrift eingegraben: »*Agnes Roſentalerin. Ein gar hulfreich' Schutz in jedweder Betrubniſs. Der ehr- und tugendbar Jungfraw*«. Darüber merkwürdigerweiſe gerade die Jahreszahl 1506 [2]).

Alles das dürfte geeignet ſein, uns in der Benützung der wenigen Nachrichten über die, Dürer und Pirkheimer naheſtehenden Frauen die gröſste Vorſicht aufzuerlegen. Bei keinem Volke iſt der Gegenſatz der Geſchlechter ſo ſtark ausgebildet, als bei den Deutſchen. Das deutſche Weib begleitet den Mann nicht — wie etwa das romaniſche — in das Geräuſch des Marktes; ſie ſammelt ihre Verdienſte nur mittelbar in der häuslichen Thätigkeit. Ihr Anwerth beruht auf dieſem ſtillen Wirken. Leicht heftet ſich darum der böſe Leumund an jedes Heraustreten in die Oeffentlichkeit, und geſchähe dies auch nur an der Hand eines berühmt gewordenen Gatten. Dies Schickſal traf denn auch das Andenken von Dürers Frau. Durch das ungeſchichtliche Zerrbild, das man von ihr entwarf, ward in die Biographie des Meiſters ein häſslicher Zug hineingetragen, dem man zu viel Wichtigkeit überhaupt, und insbeſondere einen durch nichts beglaubigten Einfluſs auf ſeine Kunſtthätigkeit eingeräumt hat.

Den wahren Urſprung jener Ueberlieferung und die trübe Quelle, aus der ſie ſtammt, haben wir nun kennen gelernt. Dürer ſelbſt hat ſich nirgends auch nur mit einer Silbe über ſeine Frau beklagt oder einer Unzufriedenheit mit ihr Ausdruck gegeben, und ebenſo wenig thut das irgend einer ſeiner Freunde bei ſeinen Lebzeiten. Nach ſeinem Tode aber hat Agnes das Andenken ihres Gatten geehrt, indem ſie über einen ſehr namhaften Theil ihres Vermögens in ſeinem Sinne und zu Gunſten ſeiner Brüder verfügte. Die Anklage Pirkheimers, welche doch vornehmlich in der Behauptung ihres Geizes, ihrer Geld-

1) Dürers Briefe 10, 3.

2) Das Wappen könnte ſymboliſch ſein oder auf den Geber hinweiſen, da es von dem Wappen der Familie — in ſchwarzem Felde ein weiſser Sparren mit 3 rothen Roſen, darunter ein goldener, ſechseckiger Stern — abweicht. Ich verdanke den Fund der Reliquie, die ſammt der alten Silberfaſſung 59 Millimeter im Durchmeſſer hat, meinem Freunde Cuſtos Fr. Lippmann.

gier gipfelt, fällt gerade in dasfelbe Jahr und fteht fomit in offenem Widerfpruche mit urkundlich beglaubigten, gleichzeitigen Thatfachen. Auch abgefehen von feinen fonftigen Beweggründen läfst fchon diefer Umftand das vereinzelte Zeugnifs als fehr bedenklich erfcheinen. Allerdings läfst fich auch keine andere ausdrückliche Lobeserhebung der Dürerin jenem Tadel gegenüberftellen; aufser die oben von Melanchthon angeführte, und diefe bezieht fich merkwürdigerweife gerade auf einen Act feltener Freigebigkeit.

Wir werden daher bei diefem Zwiefpalt der Zeugniffe gut thun, Dürers Ehe weiterhin nicht als ein ausnahmsweifes und unerhörtes Mifsverhältnifs anzufehen, fondern als etwas fo Gewöhnliches und Alltägliches, wie er felbft aus feinen Schriften und Zeichnungen es erfchliefsen läfst. Mit der unhaltbar gewordenen Sage von Dürers Künftlerelend verliert auch die ganze Komödie von feinem geizigen Weibe ihren richtigen Boden; es ziemt uns vielmehr, die treue Lebensgefährtin des Meifters mindeftens durch ein beredtes Schweigen zu ehren.



VII.

Die Malerwerkstatt; Gesellen und Fälscher.

»... hab auch grofsen schaden erlitten
... mit knechten, die nit rechnung theten.«

Dürer.



Nach seiner Heimkehr von der Wanderschaft richtete Dürer wohl gleich im väterlichen Hause »unter der Vesten« seine Werkstatt ein, und dort wohnte er auch in den darauffolgenden fünfzehn Jahren mit seiner jungen Frau [1]). Einer besonderen Befugnifs zur Ausübung der Malerei bedurfte es in Nürnberg nicht [2]), und damit entfällt selbstredend Sandrarts Fabel von Dürers Meisterstück. Wenn Dürer sein Leben lang von rastloser Arbeitslust beseelt war, so mochte sein Schaffensdrang insbesondere damals, beim Beginne seiner Künstlerlaufbahn in ihm rege gewesen sein. Nicht leicht aber ward ihm, wie die Verhältnisse daheim lagen, die Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kraft im gröfseren Mafsstabe, und Jahre mühevollen Ringens mufsten vorangehen, bevor seine Kunst eines allgemeinen Rufes genofs. Dabei galt es, nicht blofs seinen kleinen Hausstand zu erhalten; auf ihm lastete auch noch die Sorge für seine greisen Eltern, seine unmündigen Geschwister. Wenn Aufträge auf ein oder das andere Altarwerk an den Anfänger gelangten, so geschah es wohl unter Bedingungen, die eine gröfsere Vertiefung in die Arbeit, eine sorgfältige eigenhändige Ausführung kaum gestatteten. Die Zeit und die Kraft der heischenden Gesellen mufsten zu Rathe gehalten werden, wenn der junge Meister auf gut bürgerlich dabei leben wollte. Und so sehen wir denn Dürer in seinen frühesten gröfseren Malereien zumeist der flüch-

---

1) Beweis dafür die Art, wie Dürer den Tod des Vaters i. J. 1502 erzählt, oben Seite 112.

2) Siehe oben S. 20.

tigen, handwerksmäfsigen Uebung Wolgemuts und feiner übrigen Kunftgenoffen folgen. Die trefflichen Entwürfe oder Umriffe werden den »Knechten« überantwortet, ohne viel Rückficht darauf zu nehmen, was deren Ausführung Gutes daran übrig läfst. Von diefem Gefichtspunkte müffen die frühen kirchlichen Gemälde, die aus Dürers Werkftatt hervorgiengen, unterfucht und beurtheilt werden, foweit uns diefelben überhaupt bekannt und erhalten find.

Zum Glück befitzen wir aber noch ein Altarwerk, das in der erften Zeit nach feiner Heimkehr entftanden und unter dem Eindrucke, in dem Auffchwunge feiner Reifeerinnerungen ganz von feiner Hand ausgeführt zu fein fcheint. Nach dem ausgezeichneten Orte feiner Aufbewahrung nennen wir das bisher wenig beachtete, grofse Triptychon den Dresdener Altar [1]).

Es ift in Waffer- oder Leimfarben unmittelbar auf die feine Leinwand gemalt in jener rafcheren Technik, die nicht blofs den deutfchen Meiftern, fondern auch Mantegna und den ihm nachfolgenden Veronefern geläufig war. Das Mittelbild zeigt die Madonna in halber Figur mit länglichem Antlitz von feinen, fpitzen Formen, in blauem Gewande und weifsem Schleier, linkshin gewandt und das Chriftkind anbetend, welches fchlafend auf einem Kiffen vor ihr liegt, und dem ein Engelein, von rückwärts gefehen, mit einem Wedel zufächelt oder die Fliegen abwehrt. Rechts daneben fteht ein Pult mit einem deutfchen miniierten Gebetbuche. Ueber dem Haupte Mariens halten zwei fchwebende Engel eine Fürftenkrone aus gothifierendem Flechtwerk, mit Perlen befetzt. Im Mittelgrunde des perfpectivifch anfteigenden Gemaches find zwei andere Engelknaben mit deffen Säuberung befchäftigt, indem der eine links Waffer ausfprengt, der andere rechts auskehrt. Hinten in einer Nebenftube fieht man den heil. Jofeph bei der Arbeit. Der Umftand, dafs zwei oben fchwebende Engel halb weggefchnitten find, verräth, dafs das Bild wegen Befchädigung der Ränder verkleinert wurde, was bei der geringen Dauerhaftigkeit diefer Technik leicht erklärlich ift. Im Uebrigen ift die forgfältige Malerei gut genug erhalten. Erfindung und Formengebung zeigen ein eigenthümliches Gemifch von flämifcher Strenge und italienifcher Freiheit. Die Draperien zeigen fcharfe, kantige Brüche; das fchlummernde Chriftkind ift in Lage und Ausdruck italienifch, indefs die Füfschen nach flämifcher Art heraufgebogen find. Zumal die dienenden Engelkinder find in ihren freien, etwas gefpreizten Stellungen und in ihren völligen, fcharf unterfchnittenen Formen fprechende Zeu-

1) K. Galerie II. Stock. Nr. 1726. Kam 1687 aus der Schlofskirche von Wittenberg.

gen eines mantegnesken Einfluſſes. Ihr Thun und Treiben und der Ausblick, den das Fenſter zur Rechten auf ein deutſches Gehöfte mit Bäumen und einem Leiterwagen gewährt, bilden bereits ein Vorſpiel jener gemüth- und weihevollen Häuslichkeit der heiligen Familie, durch deren Schilderung der Meiſter des »Marienlebens« unſterblich geworden iſt.

Noch bedeutender erſcheinen die beiden, zu dieſem Bilde gehörigen Flügel. Der linke zeigt den heil. Einſiedler Antonius in einem groſsen Buche leſend, eine lebensgroſse Halbfigur in blauem Gewande. Der mächtige, ernſt und geſammelt herabblickende Greiſenkopf und die gewaltigen, knorrigen Hände ſind von ſo groſsartiger Naturwahrheit, daſs das ſorgfältig behandelte Beiwerk, der Engel mit der Roſenkrone und die ſanften kleinen Ungeheuer, dagegen kaum in Betracht kommen. Die nackte Halbfigur eines Betenden mit ſchmerzhaftem Ausdrucke auf dem rechten Flügel ſoll St. Sebaſtian ſein[1]). Die zeichnend behandelte Anatomie hat zwar etwas Hartes, Felſenartiges, iſt aber getreu und ohne Vorbehalt von der Natur abgeſchrieben. Die Haare fallen in einzelnen Striemen herab, wie bei manchen venetianiſchen Frauenfriſuren. Doch iſt offenbar ein deutſches Modell benutzt; ja es iſt dies vielleicht ſeit van Eyck der erſte lebensgroſse Act, der diesſeits der Alpen nach der Natur gebildet wurde. Auch das Beiwerk dieſes beſonders wohlerhaltenen Flügels: ein Glas Waſſer mit Wieſenblumen darin, ein Stück Brod und der Durchſchnitt eines halben Apfels, ſind ungemein ſorgfältig ausgeführt. Am deutlichſten erkennt man den Meiſter an den oben ſchwebenden Engeln, deren freilich wenig belebte Köpfe den ſpäteren Kindertypus Dürers bereits vollſtändig ausgebildet zeigen; z. B. das Köpfchen rechts über der Schulter Sebaſtians und das lachende mit dem Korallenhalsband links.

Der Dresdener Altar ſtammt aus der Allerheiligenkirche in Wittenberg, was unſere Zuverſicht in deſſen Authenticität nur erhöhen kann. Denn Scheurl erwähnt bereits im Jahre 1506 drei Altartafeln Dürers, als in jener Kirche, nahe bei der Kanzel aufgeſtellt[2]). Da über die beiden anderen Werke Dürers, die hier gemeint ſind, kein Zweifel beſteht, ſo kommt vielleicht noch eine andere, weniger genaue Nachricht in Betracht, nach welcher ſich daſelbſt unter den Gemälden Dürers eine »Maria mit mehreren Engeln« und »der heilige Joſeph«

1) Oder deutet das Fehlen jedes Pfeiles und der angeſchnittene Apfel auf Adam?

2) Chr. Scheurl, Libellus de laud. Germ.: »Decorant etiam sacellum omnium Sanctorum Vitembergae (prope ambonem) tres huius tabulae: cum illis tribus operibus, quae Apelles se fecisse putabat, certantes.«

befunden haben ſoll[1]). Ob der Dresdener Altar bereits auf Beſtellung des Kurfürſten Friedrich des Weiſen von Sachſen gemalt oder bloſs nachträglich von ihm erworben wurde, läſst ſich nicht feſtſtellen. Beides iſt möglich, da ſich Friedrich ſeit October 1494 bis Juni 1501 wiederholt in Nürnberg aufhielt[2]). Der erſtere Fall wird aber wahrſcheinlich, ſeitdem wir die Beziehungen Dürers zu ſeinem ſteten Gönner, dem Kurfürſten, ſchon bis in den Beginn des ſechzehnten Jahrhunderts zurückverfolgen können.

Die Anhaltspunkte dafür giebt uns der St. Veiter Altar, der einige Jahre ſpäter offenbar für den Kurfürſten Friedrich gemalt wurde, da ſich die kurſächſiſchen Wappen auf ſeinen Flügeln befinden. Das groſse Altarwerk befand ſich bis vor kurzem in der Hauskapelle des erzbiſchöflichen Palaſtes zu Wien, von wo es in die Sommerreſidenz des Erzbiſchofs nach Ober-St. Veit bei Wien übertragen wurde. Es ſtammt vermuthlich und höchſt wahrſcheinlich ebenfalls aus Wittenberg. Durch die Zeit und mehr noch durch eine moderne Reſtaurierung hat es ſehr gelitten. Aber auch ſonſt zeigt es nicht mehr die groſsartige Auffaſſung und die feine Durchführung des Dresdener Altares. Es iſt ein Schulbild der gewöhnlichen, oben bereits gekennzeichneten Art. Das Hauptbild iſt eine ungemein belebte Kreuzigung Chriſti mit an die ſechzig Figuren, darunter ein Dutzend Krieger zu Pferd; im Hintergrunde Jeruſalem an der Seeküſte. Die Originalzeichnung dazu, auf grauem Grunde mit der Feder emſig ausgeführt und mit dem Pinſel weiſs aufgehöht, befindet ſich im Muſeum zu Baſel und trägt in der Mitte unten die eigenhändige Schrift: »Albertus Dürer 1502«, wodurch das Werk datiert wird. Die Flügel des Altares, jetzt auseinandergeſägt, zeigten im Inneren links die Ausführung zur Kreuzigung, rechts Jeſus als Gärtner vor Magdalena; an den Auſsenſeiten die lebensgroſsen Heiligen Sebaſtian und Rochus und je ein Wappenſchild, das mit den gekreuzten Schwertern und das mit dem Rautenkranze, zu ihren Füſsen. Die Zeichnungen zu den Flügelbildern beſitzt das Städel'ſche Inſtitut zu Frankfurt a. M.[3]).

Im Vergleiche mit dem Dresdener Altare zeigt der St. Veiter einen merklichen Rückſchritt ſowohl in der Erfindung, wie in der Ausführung. Man ſieht, wie Dürer unter dem Drucke äuſserer Verhältniſſe von der ſchlichten, groſsartigen Formenauffaſſung ſeiner erſten Jahre abgekommen iſt. Sein Reichthum ergeht ſich nun in einem Gewimmel

1) Heller, Dürer, II. 264.

2) H. Deichslers Chronik in den Chroniken der fränkiſchen Städte, V, 577, 586, 587, 616, 622, 624, 630, 639.

3) Genaueres darüber in meinem Aufſatze: Das Dürer'ſche Altarwerk zu Ober-St. Veit bei Wien; Mittheilungen der k. k. Centralcomm. Wien 1871. XVI. 81 ff.

von Figuren und bunten Einzelheiten, und es hat lange gedauert, ehe ſich ſeine Einſicht wieder zu einfacher Gröſse erhob. Auch in dem Beſtreben nach einer richtigen Linearperſpective zeigt dieſer ſteil aufgethürmte Calvarienberg keinen Fortſchritt. Die Ausführung in Tempera und Oel dürfte nur zum geringſten Theile von Dürers Hand herſtammen; dies lehrt ſchon der Vergleich mit den dazu gehörenden Zeichnungen. Dürer folgte darin der gemeinen Uebung ſeiner Kunſtgenoſſen in ganz Oberdeutſchland, wo man an ein Altarbild keine ſo hohen Anforderungen ſtellte, wie in den Niederlanden und in Italien. Bezeichnend iſt in dieſer Hinſicht die Aeuſserung, welche Dürer noch in dem Briefe an Jakob Heller vom 4. November 1508 macht, wo er von der Ausführung einer Tafel mit dem allergröſsten Fleiſse ſagt: »Es wäre auch nie erhört worden, auf einen Altar ſolch' Ding zu machen, wer möchte es ſehen« [1])!

Der Meiſter begnügte ſich eben, eine fleiſsige Skizze zu entwerfen, auch wohl dieſelbe zeichnend mit dunklen Pinſelſtrichen auf die grundierte Tafel zu übertragen, wie das an dünnen und ſchadhaften Stellen in den Gemälden nachweisbar iſt. Das Uebrige that dann einer oder mehrere ſeiner Schüler, Geſellen oder Knechte. Der Löwenantheil an der Malerei des St. Veiter Altares gehört zweifelsohne dem jungen Hans Schäufelein von Nördlingen an. Man erkennt ihn an vielen männlichen, nach einer beſtimmten Richtung hin idealiſierten Köpfen. Es ſind längliche, regelmäſsige Geſichter mit vorſpringenden Stirnen und Brauen, mit bedeutenden, wenig eingeſattelten Naſen und tief eingeprägten Mundwinkeln, die den ſonſt edlen Zügen einen Anflug von ironiſchem Lächeln verleihen. Dagegen gehört der lebensgroſse St. Sebaſtian auf dem linken Flügel ganz Dürern an. Der nackte Körper iſt mittelſt grauer, wohlvertriebener Schatten ſehr durchgebildet; der längliche Kopf mit blondem Kraushaar iſt ſcharf im Profil rechtshin gewandt, indeſs das Auge aus dem Winkel herausblickt; die Form des nach oben ſehr erweiterten Bruſtkorbes, die Haltung von Kopf und Beinen, kurz die ganze Anatomie erinnert ſchon ſtark an den Adam des Kupferſtiches von 1504. Im Gegenſatze zu dem Sebaſtian des Dresdener Altares beruht ſie bereits auf den theoretiſchen Proportionsſtudien Dürers.

Hans Leonhard Schäufelein iſt älter, als man gemeinlich annimmt, da er bereits 1507 als ganz fertiger Maler die groſse Holzſchnittfolge in dem Speculum paſſionis des Dr. Pinder veröffentlichen konnte. Sein Vater Franz zog um 1476 aus Nördlingen nach Nürnberg und

1) Dürers Briefe, 29, 12.

um diefe Zeit mag auch Hans geboren worden fein [1]. In Nürnberg gieng er vermuthlich durch die Schule Wolgemuts und arbeitete dann bei Dürer, bis diefer im Jahre 1505 vor feiner Abreife nach Venedig feine Werkftatt auflöfte. Seitdem tritt Schäufelein als felbftändiger Meifter auf, heirathet fodann die Nürnberger Patriziertochter Afra Tucher, geht 1515 nach Nördlingen zurück und ftirbt 1540. Früher als jeder Andere hat fich Schäufelein an die Darftellungsweife Dürers angefchloffen. Ob auch fein Altersgenoffe Albrecht Altdorffer (geb. um 1478, † 1538) in Nürnberg gelernt und in wie ferne er mit Dürer in Berührung gekommen ift, läfst fich noch nicht feftftellen. Thatfache ift blofs, dafs er gerade im Jahre 1505 zu Regensburg als Bürger aufgenommen wird und im nächften Jahre feine felbftändige Kunftthätigkeit beginnt. Ob es mit der 1822 bei Frauenholz befindlichen Zeichnung [2], welche laut alterthümlicher Handfchrift Dürer 1509 dem Albrecht Altdorffer zu Regensburg fchenkte, feine Richtigkeit hatte, bleibt fehr zweifelhaft.

Dafür müffen wir für zwei andere namhafte Meifter fehr nahe, perfönliche Beziehungen zu Dürer in der erften Zeit feiner Thätigkeit beftimmt vorausfetzen, nämlich für Hans von Kulmbach und für Hans Baldung, genannt Grien, aus Gmünd in Schwaben. Nicht als ob fie Schüler Dürers gewefen wären. Sie find vielmehr auch Altersgenoffen unferes Meifters und wir wiffen von ersterem durch Neudörffer, dafs er bei Jakob Walch, d. i. Jacopo dei Barbari gelernt, vom anderen, dafs er eine heimatliche, vordürerifche Stilperiode gehabt habe. Sehen wir aber von der, jedem bedeutenderen Künftler eigenthümlichen Empfindungsweife ab, fo zeigen Beide in Formengebung und Technik eine derartige Verwandtfchaft mit Dürer, dafs diefelbe faft nur aus einer vorübergehenden Befchäftigung in feiner erften Malerwerkftatt erklärt werden kann. Hans von Kulmbach arbeitet ja, wie wir hören werden, auch fpäter noch für Dürer. Doch auch mit dem abwesenden Baldung muss Dürer fortwährend in freundlichem Verkehr geftanden haben, denn er nahm nicht nur 1520 feine Werke, wie die des Schäufelein, als Handelswaare mit nach den Niederlanden — fo zu fagen in Commiffion; er erhielt auch von Dürers Leiche eine Haarlocke, die fich feit feinem Tode zu Strafsburg 1545 urkundlich bis auf die Gegenwart fortgeerbt hat [3]. Ob diefen Namen auch noch

1) Vergl. C. W. Neumann u. Graf v. Walderdorff, Die drei Roritzer, Regensb. 1872. S. 27 u. 190.

2) Kopf eines fchläfrigen Alten, in ein Tuch gehüllt, »fehr fleifsig mit dem Rothftein gezeichnet« — ein für Dürer ganz ungewöhnliches Material. Heller, Dürer II. 98.

3) Jetzt auf der Bibliothek der k. k. Kunftakademie zu Wien. Siehe Heller,

der des Züricher Malers Hans Leu anzufügen wäre, den Dürer 1523 grüfsen läfst und der 1531 in der Schlacht bei Cappel fiel, bleibe dahin geftellt [1]).

Aus fo allgemeinen Annahmen müffen wir uns, in Ermangelung jeder literarifchen Nachricht die Zufammengehörigkeit einer Gruppe von Malern erklären, deren nahe Verwandtfchaft fo oft zur Verwechslung ihrer Werke geführt hat. Unfere einzige Quelle find eine Reihe mehr oder minder ausgeführter Schulbilder, aus denen bald Diefer bald Jener uns anfprechen will; es find die Erzeugniffe einer fruchtbaren Werkftatt, die noch nicht von der Leuchte des Ruhmes erhellt wird, in die uns aber zahlreiche dünne Fäden immer wieder zurückführen. In ihr bildeten fich Männer weiter, die wir zwar einzeln nicht eigentlich Dürers Schüler nennen dürfen, die wir aber uneigentlich unter dem Namen der älteren Schule Dürers zufammenfaffen könnten. Es find vornehmlich Maler und Zeichner für den Holzfchnitt, von denen hier die Rede ift, im Gegenfatze zu jener fpäteren jüngeren Schule Dürers, die in noch loferem Zufammenhange mit dem Meifter fteht und fich vorzugsweife mit der Pflege des Kupferftiches befafst hat. Nach Auflöfung feiner erften Malerwerkftatt, fcheint Dürer eben eine folche in gröfserem Mafsftabe gar nicht wieder eingerichtet zu haben. Er kömmt von der fabrikmäfsigen Erzeugung von Votivbildern ganz ab, je mehr er in die eigenhändige Vollendung gröfserer Gemälde feinen Ehrgeiz fetzt, bis er endlich des Malens ganz müde wird.

Im Gegenfatze zu der Art, wie Dürer feine fpäteren eigenhändigen Malereien immer deutlicher und felbftbewufster kennzeichnet, tragen jene früheren Schulbilder keine oder doch nur ungenaue Bezeichnungen, was die zeitliche Anordnung diefer, ohnedies fchon fo ungleichen Arbeiten noch mehr erfchwert. Begnügen wir uns denn, den Bildwerken diefer Art den Zeitraum zwifchen der Entftehung des Dresdener und jener des St. Veiter Altares anzuweifen. Hieher gehörte wohl jene Abnehmung Chrifti vom Kreuze, welche Dürer dem ihm befreundeten Goldfchmiede Hans Glim gemalt haben foll, und welche diefer in der Predigerkirche aufhängen liefs »an die Säule der rechten Hand neben den Predigtftuhl« [2]). Sein Sohn verkaufte das Bild an Hans Ebner († 1553) und darnach kam es an Sebaftian und Wilibald Imhoff, welcher letztere es als eine »grofse Tafel in Oelfarbe« mit 80 Gulden bewerthet.

Möglich, dafs dies, feitdem verfchollene Votivbild identifch ift mit

---

Dürer, II. 272 und Thaufing, Zeitfchr. f. bild. Kunft, 1874. IX. 322.

1) Dürers Briefe 50, 9 mit Anmerk.
2) Neudörffer a. a. O. 30.

dem Gemälde der Münchener Pinakothek [1]), das eine Beweinung des Leichnams Christi darstellt. Nikodemus zur Linken hält eben noch die Leiche unter den Armen, um sie auf den Boden niederzulassen. Die Gruppe der klagenden Frauen in der Mitte wird durch den dahinter stehenden Johannes pyramidisch abgeschlossen. Rechts steht Joseph von Arimathia mit dem Salbegefäss. Im Hintergrunde steigt eine Landschaft auf mit Jerusalem in der Ferne, dessen Baulichkeiten fleissig behandelt sind; hohe grünlich blaue Berge schliessen rechts den Horizont ab und ziehen sich, von der Abendsonne beglänzt, links hin an das Ufer eines Sees. Der Baumschlag ist ganz in Dürers Art. Die dunkel gefärbte Leiche im Vordergrunde, mit den aufgedunsenen Wundmalen macht einen gräslichen Eindruck. Die Composition ist wohl durchdacht, der Ausdruck des Schmerzes in den Figuren wahr und mannigfach ausgedrückt. Doch erscheinen dieselben zu sehr aufeinandergedrängt; es fehlt an Linien- und Luftperspective; die Farben wirken bunt und unruhig. Die stellenweise ganz emsige Ausführung kömmt dadurch gar nicht zur Geltung. Die Farbe ist ziemlich kräftig auf die stark grundierte Holztafel aufgetragen. Mit der Jahreszahl 1500, vielleicht auch mit dem Monogramm, welches mit trockenem Pinsel auf die Ecke des Leichentuches geschummert ist, mag es seine Richtigkeit haben. Die Malerei erscheint nicht wie aus einem Gusse. Doch wird es immer schwer sein, die helfenden Hände zu unterscheiden und genauer zu bezeichnen. Manches deutet entschieden auf Kulmbach, wie die Figur des die Leiche haltenden Nikodemus [2]), anderes wieder erinnert an Baldung Grien [3]).

Eine sehr verwandte Composition zeigt die sogenannte Holzschuher'sche Tafel in der St. Morizkapelle zu Nürnberg, nur liegt dort die Leiche in umgekehrter Richtung da und wird rechts von Johannes unterstützt; eine heilige Frau mit dem Salbegefäss bildet die Spitze der freier angeordneten Pyramide. Wie eine der Frauen im Münchener Bilde bezeugt hier Magdalena links zu den Füssen der Leiche ihren Schmerz durch Emporstrecken der ausgebreiteten Arme — ein kühnes

---

1) Säle Nr. 94.

2) Verglichen z. B. mit den Heiligenfiguren dieses Meisters im I. Saale.

3) So z. B. ein reizendes jugendliches Köpfchen, das im linken, vom Beschauer dem rechten Lederstiefel eben jenes Nikodemus sichtbar wird, dadurch dass das deckende Braun zusammenrann und die frühere Untermalung wieder zu Tage trat. Das Köpfchen gehört ohne Zweifel einer ursprünglich vorhandenen knieenden Stifterin an, und hat viel Aehnlichkeit mit drei weiblichen Köpfchen auf einer Zeichnung in der Albertina, die zwar aus dem Nachlasse Dürers, sicher aber von der Hand Baldungs stammt. Vergl. Thausing, H. Baldung Grien und nicht Dürer, Jahrb. f. Kunstw. II. 215.

Motiv, das bei Dürer wiederholt vorkommt und auf eine ähnliche Figur Mantegnas zurückzuführen ift. Der Ausdruck in den Köpfen ift fonft mafsvoll, die Anordnung der Gewänder zum Theil ganz vortrefflich. Die Leiche ift nicht fo dunkel und abfchreckend wie im Münchener Bilde. Doch läfst fich das Colorit im Ganzen nicht beurtheilen, da das Gemälde fehr gelitten hat und in der Hauptgruppe ftark übermalt ift. Hie und da, wie auf dem Knie der Leiche find die fchwarzen Pinfelftriche der urfprünglichen Vorzeichnung unter der Farbenfchicht noch deutlich fichtbar. Stark ausgeprägt find auch die dunklen Umriffe fämmtlicher Geftalten und Köpfe, auch der kleinen, links unten knieenden Stifter, wie dies oberdeutfchen Schulbildern oft eigenthümlich ift. Viel beffer ausgeführt ift wieder die Landfchaft; fie zieht fich längs eines Fluffes in die Ferne, an welchem Thürme und Brückenbögen, röthlich angehaucht, und weiter noch die lichte Häufermaffe von Jerufalem fichtbar find; rechts ein fteiler dunkler Erdabhang, links der Calvarienberg in hellem Lichte. Wie noch deutlich erkennbar ift, wurde das Wappen der Holzfchuher bei den Stifterfigürchen ausgekratzt und durch ein ideales erfetzt. Das Gemälde wanderte aus dem Befitze der Familie Peller in die Sammlung Boifferée, mit welcher es König Ludwig I. erwarb, um es nach Nürnberg zurückzubringen. An feiner alten Stelle in der Sebalduskirche am Pfeiler hängt eine alte Nürnberger Copie von dem ihresgleichen eigenthümlichen, wäfferig grünlichen Tone.

Weitaus das bedeutendfte Werk der erften Malerwerkftatt Dürers und dasjenige feiner Schulbilder, an welchem er felbft am meiften Theil hat, ift der Paumgärtner'fche Altar aus der Katharinenkirche in Nürnberg, 1612 durch Herzog Maximilian I. erworben[1]), jetzt in der Münchener Pinakothek. Das Mittelbild ftellt die Geburt Chrifti dar. Die Madonna, fehr blond und ganz in blau gekleidet, kniet unter einem hölzernen Vorbaue neben Ruinen und blickt mit mütterlich beforgtem und doch glückfeligem Gefichtsausdrucke auf das Chriftkind herab, das von fünf Kinderengeln in kurzen Röckchen und mit bunten Flügeln umgeben ift. Von der anderen Seite kommt Jofeph in röthlichem Gewande mit der Laterne. Im Hintergrunde eine heitere Landfchaft mit der Verkündigung an die Hirten, deren zwei bereits rückwärts in das Gebäude eintreten. An dem Holzftänder in der Mitte ift Dürers

1) Baader, Beiträge, I. 12. Man erklärte das Werk damals in Nürnberg für ein fchlechtes Gemälde, das nicht von Dürers Hand fei. Für die Katharinenkirche ward eine Copie angefertigt. Eine grofse colorierte Federzeichnung zum Mittelbilde befindet fich im Britifchen Mufeum.

Monogramm ganz unfcheinbar angebracht. Die beiden Seitenflügel zeigen je einen Rittersmann, vor feinem Streitroffe ftehend, vermuthlich die getreuen Bildniffe der Stifter, in voller Rüftung mit rothem, fchwarzverbrämtem Koller und rother Beinbekleidung. Der zur Linken foll Dürers Freund, Herr Stephan Paumgärtner fein, der andere fein Bruder Lucas. »Das ift die Rüftung zu der Zeit in Deutfchland geweft« fchreibt Dürer zur Jahreszahl 1498 auf das ganz ähnlich ausgeftattete Aquarellbild eines Reiters in der Albertina; das war die rothe Uniform — können wir wohl hinzufügen, — in welcher die Nürnberger Fähnlein 1499 unter Pirkheimers Führung in den Schweizerkrieg zogen. Ob die beiden fo fcharf charakterifierten und fo läffig daftehenden Ritter zugleich auch S. Georg und S. Euftachius bedeuten, ift nicht erweislich. Die Flügelbilder find beide durch Anftücken breiter gemacht worden; von den Rückfeiten, welche links die h. Katharina, rechts die h. Barbara darftellten, ift nichts mehr vorhanden [1]).

Obwohl der Paumgärtner'fche Altar die zuvorgenannten Malereien an Feinheit der Ausführung, wie an Originalität der Auffaffung weitaus überbietet, fo kann er doch nur als das befte Atelierbild Dürers angefehen werden. Zwar zeigt die Madonna bereits ganz feinen Typus, felbft die gekniffenen Kinderaugen der Engel widerfprechen feiner früheren Zeit nicht; die grofsen Flügelfiguren find koftbare Denkmäler feines urfprünglichen, ftets gewaltig wirkfamen Realismus; gleichwohl fehlt es noch an der gleichmäfsigen Belebung aller Theile, an dem Nachdruck, den nur die Meifterhand allein einem Werke verleihen kann; noch immer drängen fich die fchwarzen Umriffe des Entwurfes vor. Was endlich die Zeit feiner Entftehung anbetrifft, kann das Werk nicht weit über das Jahr 1500 herabverfetzt werden; dies verbieten feine dürftige Compofition, die unvollkommene Linearperfpective und alle fonftigen ftiliftifchen wie technifchen Analogien. Der Paumgärtner'fche Altar bildet gewiffermafsen den Abfchlufs jener Reihe Dürer'fcher Schulbilder und zugleich den Uebergang zu jenen wenigen gröfseren Gemälden, welche der Meifter feit 1504 ganz eigenhändig vollendet hat.

Wohl kamen auch fpäter noch Aufträge zu ähnlichen Flügelaltären an Dürer heran. Beleg dafür find zwei Skizzen in der Albertina, deren eine mit 1508 bezeichnet ift. Ihr Mittelftück zeigt eine ähnliche Verehrung des neugeborenen Chriftkindes, wie das des Paumgärtner'fchen Altares; nur ift die Compofition einheitlicher und find die Heiligen, Katharina knieend, Barbara ftehend, in diefelbe einbezogen. Die Flügel

---

1) v. Murr, Journal XIV. 99. Heller, a. a. O. 194. Baader, Beiträge I. 12.

mit den beiden heil. Johannes find blofs mit Biefter leicht umriffen, während das Mittelftück darüber noch mit ausgefparten Lichtern anmuthig coloriert und fodann mit der Feder in Tufche nochmals kräftig übergangen ift — ein deutliches Vorbild im Kleinen für die gleiche Manipulation bei der Ausführung der Schulbilder. Dasfelbe gilt von der anderen Skizze zu einem Triptychon, deffen Mittelbild die Madonna mit St. Hieronymus und St. Antonius darftellt; die Flügel St. Sebaftian und St. Rochus in leichten Umriffen. Von einer Ausführung diefer Flügelaltäre ift nichts bekannt. Eine andere ganz flüchtige Federzeichnung der Albertina vom Jahre 1511 zeigt aber eine thronende Madonna mit einem geigenden Engel zu ihren Füfsen und gekrönt von zwei anderen in einer hohen Bogenhalle, in welcher diefelben Heiligen perfpectivifch angeordnet ftehen, welche auf der oben genannten erften Altarfkizze vorkommen. Diefe Compofition hat einige Verwandtfchaft mit dem Mittelftücke des herrlichen Tucher'fchen Altares in der Sebalduskirche zu Nürnberg, welchen Hans von Kulmbach 1513 als eines feiner Hauptwerke vollendet hat. In's Gewicht fällt diefer Umftand aber erft in Anbetracht der Ueberlieferung, dafs jene Tucher'fche Tafel nach einer Zeichnung Dürers gemalt fei, die fich einft im Befitze Sandrarts befand und jetzt, gleichfalls mit 1511 und Dürers Monogramme bezeichnet, auf dem Berliner Kupferftichcabinet aufbewahrt wird [1]).

Wie es nun immer um diefe Vorgefchichte des Tucher'fchen Altares beftellt fein mag, der Umftand, dafs Dürer feinem Freunde Kulmbach eine Skizze geliefert habe, hat nichts Auffallendes. Auch ein anderes Hauptbild Kulmbachs gerade aus dem Jahre 1511, die Anbetung der heil. drei Könige, im Befitze des Hrn. Friedrich Lippmann in Wien, hat fo viel Dürer'fches in der Compofition, dafs man faft ein gleiches Verhältnifs vorausfetzen möchte. Aehnliche Schwierigkeiten aber bietet die Erklärung noch eines Altares, deffen bekannte Bruchftücke allgemein Dürer zugefchrieben werden; ich meine den Jabach'fchen Altar, fo genannt nach feinem ehemaligen Befitzer in Köln. Ein Mittelftück von demfelben ift nicht bekannt, es beftand vielleicht in einer Holzfculptur. Die Innenfeiten der Flügel zeigen auf Goldgrund paarweife die Heiligen Simon mit Lazarus und Joachim mit Jofeph; fie kamen aus der Boifferée'fchen Sammlung in die Münchener Pinakothek [2]). Die Aufsenfeiten zeigen links Hiob, von feinem Weibe verhöhnt und mit Waffer überfchüttet, rechts zwei feiner Freunde,

1) Vergl. Thaufing, Die Laurea etc. Jahrb. f. K. II. 179.

2) Cabinette Nr. 123 u. 127.

die ihm zum Spotte auf Trommel und Clarinette auffpielen; jene gegenwärtig im Städel'fchen Inftitute zu Frankfurt, diefe im Mufeum zu Köln. Eine fpätere colorierte Zeichnung nach der Aufsenfeite des gefchloffenen Altares, darunter noch eine Predella mit dem in Frauengefellfchaft tafelnden Hiob von einem Meifter der Cranach'fchen Schule befindet fich auf dem Berliner Kupferftichcabinet. Ob Dürer auch nur die Zeichnungen zu den Flügelbildern des Jabach'fchen Altares geliefert hat, bleibt zweifelhaft; fie tragen blofs ganz im Allgemeinen das Gepräge feiner Schule an fich. Die Dürer'fchen Monogramme auf dem Bifchofsftabe des heil. Lazarus und auf dem Stabe Jofephs, letzteres mit der Jahreszahl 1523, find unächt. Auffallend find an den Figuren die gezierten Stellungen, die trotzig vorfpringenden Profile und die verkrippten Gewänder. Die klare, flüffige Malweife erinnert zumeift an Kulmbach. Damit fteht freilich die obige Jahreszahl in Widerfpruch. Denn fchon am 3. December 1522 beftätigt der frühere Frohnbote Heinrich Pauer als Vormund der Verlaffenfchaft des Hans von Kulmbach den Empfang eines Reftbetrages für eine von jenem gemalte Tafel [1]). Kulmbach ftarb fomit zwanzig Jahre früher als man gemeiniglich annimmt. Indeffen befinden fich in der Lorenzer Kirche zu Nürnberg zwei Flügelaltäre mit ftehenden Heiligengeftalten, welche deutliche Analogien mit den Obgenannten aufweifen, und von denen ein Flügel mit St. Gabinus und St. Sigismund das Monogramm Kulmbachs mit derfelben Jahreszahl 1523 trägt. Ob daher die Werkftatt Kulmbachs nach deffen Tode noch eine Zeit lang weiter arbeitet, ob in derfelben vielleicht der junge Barthel Beham thätig ift, an welchen manche Eigenthümlichkeiten jener Schulbilder erinnern, vermag ich nicht zu beantworten.

Wie grofs oder wie gering wir auch Dürers Antheil an den zuerft erwähnten Altarwerken anfchlagen mögen, keineswegs würde er hinreichen, um die erften Anläufe des Meifters der Apocalypfe, die Vorboten feines felbftändigen Wirkens daraus zu entwickeln. Ja kaum über die ihm damals eigenthümliche Malweife erhielten wir genügende Auffchlüffe, wenn nicht auch einige frühe Bildniffe von feiner Hand auf uns gekommen wären. Dürer felbft kennzeichnet der gemeinen Uebung nach noch im Jahre 1513 die Aufgabe der Malerei blofs nach

1) Nürnberger Stadtarchiv, Cons. 30 fol. 506. Mittheilung Lochners. Im Jahre 1525 macht ein Bürger von Joachimsthal in Böhmen Anfprüche auf Kulmbachs Hinterlaffenfchaft. Jahrb. f. K. I. 224.

diefen beiden Richtungen hin mit den Worten: »die Kunft des Malens wird gebraucht im Dienfte der Kirche, und dadurch angezeigt das Leiden Chrifti und viel anderer guter Ebenbilder, behält auch die Geftalt der Menfchen nach ihrem Abfterben« [1]. Und fo hat denn auch der junge Dürer in Ermangelung anderer Aufträge zunächft Bildniffe feiner Angehörigen mit dem Pinfel feftgehalten, und wiederholt malte er fein Selbftporträt.

In dem Jahre 1497 nahm Dürer fein weltberühmt gewordenes Monogramm an; im folgenden Jahre vollendete und publicierte er feine Apocalypfe. Es darf daher wohl als ein Ausflufs gerechter Selbftzufriedenheit angefehen werden, dafs er gerade das Jahr 1498 wahrnahm, um fich wieder auf's Sorgfältigfte in der Modetracht der Zeit abzubilden; zierlicher noch und bunter, als vor fünf Jahren der Bräutigam. Das weitgeöffnete Wamms und die zur Seite herabhängende Kappe find weifs und fchwarz geftreift; die Bruft deckt feines Linnen mit goldgeflicktem Saume; der Hals ift ganz entblöfst und quer über die Bruft läuft die gleichfalls fchwarzweifse Schnur, welche das violette Mäntelchen an der linken Schulter fefthält. Zur ftracken Haltung fcheint der modifche Schnürleib das Seinige beizutragen; der rechte Ellenbogen und die in graue Handfchuhe gehüllten Hände ruhen auf der Brüftung, welche das Bild unten abfchliefst. Die Wand im Hintergrunde läfst rechts einen Blick durch's Fenfter frei; dort fieht man eine leuchtende Landfchaft mit einem Dorfe an einem Fluffe, darüber hinaus bunte Berge, zuletzt fchneebedeckte Gipfel. Dagegen erfcheint der fchmale Kopf, von leichten Bärten und langen dünnen Haarlocken eingefäumt, faft blafs in der Farbe, fchwach im Ton, doch fehr fleifsig ausgeführt. Er ift rechtshin gewandt, die Augen aber blicken aus fcharf gezeichneten Winkeln den Befchauer an mit dem Ausdrucke derfelben Spannung, mit welcher der Meifter feine äufsere Erfcheinung im Spiegel prüfte. Die Freude an der eigenen Perfönlichkeit findet in dem gehobenen Selbftbewufstfein der Zeit ihre Erklärung, und die unbefangene Aufrichtigkeit verleiht ihrer Schauftellung einen eigenthümlichen Reiz.

In der Malweife fällt hier zuerft die Anwendung des Handballens und der Finger auf, mit welchen Dürer Handfchuhe, Hals und Mantel bei halbtrockenem Zuftande der Farbe betupfte, um diefen Partien die Glätte zu benehmen und ihrer Oberfläche eine Art Korn zu verleihen. Das Original befindet fich gegenwärtig im Mufeum zu Madrid; eine Copie darnach von trockenem, kaltgrünem Tone in den Uffizien

1) Zahn, Dürerhandfchr. des Britifchen Mufeums; Jahrb. f. Kunftw. I. 5.

in Florenz. Nach einem Exemplare, das ſich 1645 in der Sammlung des Lord Arundel befand, hat es Wenzel Hollar radiert. Jenes Selbſtporträt des 26jährigen Dürer in der Imhoff'ſchen Sammlung [1]), das in Waſſerfarben auf Tuch, d. h. Leinwand, gemalt war und 1633 »ſchon ziemlich ſchadhaft« nach Amſterdam verkauft wurde, iſt ſeither wohl ganz zu Grunde gegangen. Es dürfte indeſs kaum etwas anderes, als eine auf Täuſchung berechnete Nürnberger Copie des oben beſchriebenen Madrider Bildes geweſen ſein.

Ueberhaupt kann ich gleich bei dieſer Gelegenheit einige Bemerkungen über die Inventare der vielberufenen Imhoff'ſchen Kunſtkammer nicht unterdrücken. Als Quellen für die Geſchichte Dürer'ſcher Werke ſind dieſelben in unſerer Zeit doch vielfach überſchätzt worden, denn ganz unleugbare Thatſachen gebieten die gröſste Vorſicht bei ihrer Benützung. Wilibald Imhoff der Aeltere (geſt. 1580), der Enkel Pirkheimers und der Bruder von Dürers Pathenkind Hieronymus, hatte zwar von ſeinem Groſsvater keine irgend nachweisbaren Arbeiten Dürers ererbt, wohl aber ſammelte er eine ſtattliche Menge von deſſen Zeichnungen und brachte auch einige Gemälde von Dürer an ſich. Gute Gelegenheit, Eifer und Liebe zur Sache mögen ihm dabei mehr zu Statten gekommen ſein als ein beſonderer Kennerblick. Unterlief ſo ſchon bei ihm, trotz ſeines guten Willens, manches Unächte, ſo nahm dies immer gröſsere Dimenſionen an unter den Händen ſeiner Erben und Nachkommen, die alsbald ihre Kunſtkammer als ein Waarenmagazin, Dürer als einen gangbaren Handelsartikel anſahen. Während die guten ächten Erbſtücke zunächſt Abnehmer fanden, namentlich die Zeichnungen an den kunſtverſtändigen Kaiſer Rudolph II., der Dürer ſo ſehr verehrte, übergiengen, blieben die zweifelhaften Stücke zurück und vermehrten ſich noch [2]). Insbeſondere gab die groſse Münzen- und Medaillenſammlung Wilibald Imhoffs eine willkommene Gelegenheit zu Porträtfälſchungen. Einen anſehnlichen Vorrath davon beſitzen die öffentlichen Zeichnungenſammlungen von Berlin, Bamberg und Weimar [3]). Es iſt indeſs für unſere wiſſenſchaftlichen Zwecke gleichgiltig, inwieferne die Imhoff und andere Nürnberger Kaufleute den Betrug übten oder bloſs deſſen Opfer waren. Sicher iſt nur, daſs durch die Hand geſchickter Techniker frühzeitig

1) v. Eye, Dürer, Ueberſichtstafel I. Nr. 9 etc.

2) Vergl. die Geſchichte der Imhoff'ſchen Sammlung bei Heller, a. a. O. 71—86.

3) Ueber dieſe Maſſenfälſchung vergl. die Literatur in meinem Nachrufe an Zahn, Jahrb. f. Kunſtw. VI, 221. Weitere, ziemlich oberflächliche »Unterſuchungen über A. D.« von A. v. Sallet, Berlin 1874, hat Alfred Woltmann im Literariſchen Centralblatt, 1875, Sp. 83—84, und nochmals Sp. 188 190, entſprechend beurtheilt.

ſchon ſo manche ſchöne Dürerzeichnung der Imhoff'ſchen Kunſtkammer ſich verdoppelte und daſs auch faſt alle Gemälde Dürers, die ſich bis zur Neige des ſechzehnten Jahrhunderts und darüber hinaus in Nürnberg befanden, in zwei oder mehreren Exemplaren auf die Nachwelt gelangten. Solche Nürnberger Copiſten, um nicht zu ſagen Fälſcher Dürers, waren vornehmlich Hans Hofmann (geſt. um 1600), von dem ſchon Andreas Gulden, der Fortſetzer Neudörffers, 1660 ſagt: »copierte den Albrecht Dürer ſo fleiſsig nach, daſs viele ſeiner Arbeiten für Düreriſche Originalien verhandelt werden«; ſpäter ſodann Georg Gärtner (geſt. 1654) und Bonnacker, Joh. Chriſtian Ruprecht, Johann und Georg Fiſcher, Jobſt Harrich (geſt. 1617), Paul Juvenel (geſt. 1643) u. A. Dieſe poſthume »Schule Dürers« ſteht einzig da in der ganzen Kunſtgeſchichte. Kein anderer Meiſter, nicht einmal der vielgeprüfte Raphael, iſt von der Fälſchung ſo beharrlich ausgebeutet worden, wie Albrecht Dürer.

Ueber die Art, wie die Imhoff den Kunſthandel betrieben, macht Hans Hieronymus in ſeinem auf der Nürnberger Stadtbibliothek aufbewahrten »Geheimbüchlein« ganz bedenkliche Mittheilungen. Unter den 1634 an einen Matthaeus Overbeck von Leyden verkauften Stücken werden z. B. aufgezählt: »Ein Mariabild . . . ſolches hat Hans Imhoff mein Uranherr ſel. zu Anttorf malen laſſen; ich habe es dem Overbeck für Lucas' von Leyden Hand ausgegeben: an sit, dubitatur a multis! — Ein Marienbild auf Holz, von Oelfarben, klein; mein Vater ſel. hat des Albrecht Dürers Zeichen darunter malen laſſen, man hat aber nicht eigentlich dafür halten können, daſs es A. Dürer gemalt habe«. Gegen die Authenticität alles deſſen, was die Imhoff damals noch unter Dürers Namen beſaſsen, insbeſondere an Gemälden, liegen ſehr begründete Bedenken vor, denn der Kurfürſt Maximilian von Baiern, ein leidenſchaftlicher Verehrer unſeres Meiſters, war von dem ganzen Vorrath wenig erbaut. Nachdem ihm 1630 in München die Dürer'ſchen Stücke »auf ſein inſtändiges Anhalten präſentiert worden, hat er dazu gar keine Luſt getragen, auch viel unter denſelben nicht für Originalien erkennen wollen, ſondern ſie alle [1]) zurückgegeben und gar kein Gebot darauf legen laſſen«; ſo berichtet Hans Hieronymus Imhoff ſelbſt. Der feinſinnige Kurfürſt, der ſeinen Palaſt mit den beſten Gemälden Dürers zu zieren verſtand, wuſste wohl, was er hier that. Er war dabei beſſer berathen als jener Amſterdamer Kaufmann, der drei Jahre ſpäter durch einen gewiſſen Abraham Blomart die Sammlung für 34,000 Thaler in Nürnberg ankaufen lieſs. Der Schreiber

1) Bis auf zwei ganz geringfügige Stückchen.

des Geheimbüchleins hatte ſicher guten Grund, dazu zu bemerken: »Iſt alſo, Gott Lob und Dank! ein ſolcher guter Kauf für uns geſchehen, deſſen wir uns nimmer mehr hätten einbilden dürfen, denn gewiſslich iſt unter allen verkauften Stücken nicht ein einziges Hauptſtück geweſen, ſondern meiſtentheils kleine und von Waſſerfarben gemalte Sachen, darunter viele, an welchen, ob ſie eben Albrecht Dürer gemalt habe, noch viel zu zweifeln iſt«.

Der gedrängte Hinweis auf dieſe, früh ſchon ergiebige Quelle der Dürerfälſchung mag den Einwürfen derjenigen begegnen, die in der Zurückführung eines Kunſtwerkes auf die Imhoff'ſche Kunſtkammer oder in der Ausführung einer Malerei in Leim-, Gummi- oder Waſſerfarben auf feiner ungrundierter Leinwand entſcheidende Argumente für die Urheberſchaft Dürers finden wollen. Der Ankauf für den Grafen von Arundel wurde in Nürnberg erſt 1636 gemacht [1]), alſo nach der abweiſenden Entſcheidung des Kurfürſten Maximilian. Die Technik der »gemalten Tüchlein« war aber, weit entfernt, eine bloſs Dürer eigenthümliche zu ſein, in der Nürnberger Schule des XV. Jahrhunderts gebräuchlich und auch den oberitalieniſchen Meiſtern als eine deutſche Malweiſe wohlbekannt. Schon von 1475 haben wir das urkundliche Zeugniſs, daſs Herzog Sigmund von Oberbaiern der Gemahlin des Markgrafen Albrecht Achilles »ein Tüchel ſchickt, daran Unſer Frauen Bildniſs mit ſubtiler Arbeit gemalet iſt« [2]).

Eine an Zeichnungen zu beobachtende Eigenthümlichkeit der alten Nürnberger Dürerfälſchungen beſteht auch darin, daſs ſich dieſelben für Wiederholungen von der Hand des Meiſters geben, daher oft neben dem Zeichen Dürers mit Abſicht eine andere Jahreszahl tragen, als das Original aufweiſt. Zuweilen wurde wohl gar die Copie um ein Jahr zurückdatiert, um deren Vorzüglichkeit dem ächten Werke gegenüber anſchaulich zu machen. Und daraus erklärt ſich vielleicht auch der Umſtand, daſs die Selbſtbildniſſe Dürers aus den Jahren 1493 und 1498 in der Imhoff'ſchen Sammlung Doppelgänger von 1492 und 1497 aufzuweiſen hatten. Scheinen ſich doch auch die Bildniſſe von Dürers

1) Der Ankauf begriff nebſt den Kunſtgegenſtänden auch die reiche Bücherſammlung; Heller a. a. O. 73—74. Aus den beiden zuletzt genannten Ankäufen ſtammen ohne Zweifel die Handſchriften Dürers im Britiſchen Muſeum, ſammt dem koſtbaren Sammelbande von Zeichnungen daſelbſt mit der Aufſchrift: »Teckenings 1637«; ein Vermächtniſs von Mr. Sloane, das auf Arundels Sammlung zurückgeht. Die Imhoff hielten eben Nachleſe in Nürnberg, nachdem ſie die erſte Zeichnungenſammlung glücklich an Kaiſer Rudolph II. verkauft hatten. Aus kaiſerlichem Beſitze kam dieſe im Jahre 1796 groſsentheils in die Albertina. Vergl. M. Thauſing, La collection Albertine à Vienne, Gazette des Beaux-Arts. Paris, 1870.

2) Baader, Jahrb. f. Kunſtw. I. 268.

Eltern, die Wilibald Imhoff doch von deſſen Schwägerin, der Frau des Endres Dürer, gekauft hatte, nachträglich als Copien der auf dem Rathhauſe aufbewahrten Gemälde herausgeſtellt zu haben [1]). Wie die Dinge einmal liegen, iſt es leider nicht möglich, die Kunſtthätigkeit Dürers kennen zu lernen, ohne zugleich die Induſtrie zu verfolgen, deren Opfer ſein Name frühzeitig in der Heimath geworden iſt. Ueber die Berechtigung zur Führung dieſes Namens entſcheiden bei erhaltenen Werken nur innere Merkmale; alle bloſs äuſserlichen Belege für die Herkunft derſelben treten bei Dürer mehr als bei allen anderen Künſtlern in den Hintergrund, und das Verlorene entzieht ſich jeder Würdigung. Nach ſorgfältiger Auswahl der ächten, nach Fortlaſſung aller zweifelhaften Gemälde bleibt noch gerade genug, um uns einen angemeſſenen Begriff von ſeiner Malerei zu geben.

Dieſe Erörterungen kommen uns gleich zu ſtatten bei Beurtheilung jener zwei Gemälde, die man gemeinhin als die Bildniſſe der Katharina Fürlegerin bezeichnet. Dürer ſoll ein ſchönes Mädchen dieſes Namens einmal mit aufgelöſten, das anderemal mit in breiten Zöpfen aufgebundenen Haaren abgebildet haben; beidemal im Jahre 1497. Beide Bilder befanden ſich in der Sammlung des Lord Arundel, wo ſie von Hollar bekanntlich radiert wurden; endlich ſoll das eine ſeinen Weg in die Galerie des Städel'ſchen Inſtituts zu Frankfurt gefunden haben, das andere in die Sammlung des Freiherrn Speck-Sternburg zu Lütſchena bei Leipzig.

Der Augenſchein belehrt uns aber ſogleich, daſs wir es hier mit zwei ganz verſchiedenen Köpfen und keineswegs mit zwei Bildniſſen einer und derſelben Perſönlichkeit zu thun haben. Was ſodann die Aechtheit der betreffenden Gemälde anbelangt, ſo fällt zunächſt auf, daſs von beiden heutzutage noch zwei Exemplare bekannt ſind, je eines in Oel auf Holz, das andere in Waſſerfarben auf Leinwand gemalt. Die beiden in der letzten Art ausgeführten Bilder ſollen als Seitenſtücke und in ſehr ſchlechtem Zuſtande aus dem Nachlaſſe eines Olmützer Erzbiſchofs an Hrn. Karl Waagen in München gekommen ſein und wurden von Deſchler in Augsburg kräftigſt reſtauriert; das eine dieſer Pendants erwarb dann Frankfurt, das andere, darſtellend das Mädchen mit dem geflochtenen Haare, Mr. Wynn Ellis in London. Dieſe Stücke nun für völlig verdorbene Originale halten zu wollen, bleibt freilich jedermann unbenommen, von Dürers Pinſel iſt jedenfalls nichts mehr an denſelben wahrzunehmen. Doch auch

1) v. Eye, Leben A. Dürers, Ueberſichtstafel Nr. 19.

das Oelbild der Fürlegerin in Lütschena mit den dürftigen Leibesformen, den mangelhaften Händen, dem grünlich wässerigen Farbentone, ist eine spätere, noch ungleich schwächere Copie. Möglich wohl, dass davon ein Original Dürers mit oder ohne das Wappen der Fürleger einmal existiert hat; gegenwärtig entzieht sich dasselbe unserer Betrachtung.

Dagegen ist uns das Dürer'sche Original der sogenannten Fürlegerin mit den langen Haaren erhalten. Es ist die betende Jungfrau in der königl. Galerie zu Augsburg, ein Tafelbild mit dem ächten Monogramme und der Jahreszahl 1497 bezeichnet. Obwohl ganz nach der Natur gearbeitet, läfst sich die halbe Figur mit Sicherheit weder als ein Porträt ansehen, noch als ein Heiligenbild; es macht mehr den Eindruck eines liebevoll ausgeführten Studiums. Klar und hell tritt die zarte jugendliche Gestalt aus dem schwarzen Hintergrunde hervor; sie hält das runde Köpfchen leicht gegen die linke Schulter geneigt, die grossen, stark geschweiften Augenlieder niederschlagend mit dem Ausdrucke tiefer Andacht und stiller Ergebung. Die scharfen Umrisse, das Kantige der Profile erinnert noch an mantegnesken Einfluss. Die leicht gefalteten Hände sind fein modelliert bis auf die Grübchen der Knöchel. Weisses Linnen umschliesst den schlanken Hals; das enganliegende Kleid ist von tiefem Roth und mit dunkelgrünen Säumen eingefasst. Wangen und Lippen sind rosig angehaucht; vorwiegend aber scheint das Augenmerk des Meisters auf das reiche, goldblonde Haar gerichtet, das aufgelöst über beide Schultern bis an den Gürtel herabwallt. Diese Fluth von Locken, ungekünstelt und ungesalbt, ist mit einer Wahrheit, Weichheit und Farbengluth sonder gleichen wiedergegeben. Man glaubt hineinfassen zu können in diese Fülle, jedes Haar scheint sichtbar und doch ist die Durchführung nirgends in's Kleine verfolgt, ja ungleich weniger, als in manchen späteren Arbeiten, in denen Dürer sein gerühmtes Geschick in der Haarbehandlung bis zu einer Virtuosität trieb, deren äusserliche Vorzüge sich auch die Copisten und Fälscher anzueignen wussten. Hier ist die Belebung des Haarwuchses noch mehr durch coloristische Mittel als durch Einzelnheiten der Zeichnung erzielt. Der leichte weisse Schleier, der wie ein Hauch das Köpfchen bedeckt und bis über die Augenbrauen herabfällt, ist kaum sichtbar. Die Ausführung ist so genau, dass in der Schliesse des Korallenarmbandes noch ein Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes erkennbar ist. In der Copie des Städel'schen Institutes ist das Armband zu einem Rosenkranze geworden, die Farben von Kleid und Saum werden vertauscht, das Haupt mit einem perlenbesetzten Stirnbande geziert, links oben das Wappen der Fürleger angebracht.

Ob ſich das letztere jemals auf dem Originale befunden habe, ſteht dahin [1]).

Dem früheſten Bildniſſe, das Dürer auf ausdrückliche Beſtellung gemalt haben mag, begegnen wir erſt im Jahre 1499; es iſt das Porträt des Oswald Krell in der k. Pinakothek zu München. Es iſt keine einnehmende Perſönlichkeit, die hier in aller Herbheit ihrer Erſcheinung dargeſtellt wird. Der knochige, bartloſe Kopf des jungen Mannes iſt etwas nach links gewandt, und ernſt, faſt mürriſch blicken die Augen aus den äuſserſten Winkeln heraus. Das ſchwarze Sammtkleid ſtimmt gut zu dem rothen Vorhange im Grunde, der links den Ausblick auf hochſtämmige Bäume frei läſst. Mit beſonderer Sorgfalt iſt wieder das Haar und der von der rechten Schulter herabfallende, mit der linken Fauſt zuſammengehaltene Pelzrock behandelt. Auch die grauen Schatten im Fleiſche ſind fein vertrieben. Ueberall iſt die ganze ungeſchminkte Wahrheit neben einer gewiſſen zeitgemäſsen Gravität feſtgehalten. Im Allgemeinen zeigen die frühen Bilder Dürers einen ſatteren, kräftigeren Farbenvortrag, eine mehr malende Technik, die noch auf die alte, durch Wolgemut vermittelte flämiſche Ueberlieferung zurückführt, allmählich aber von der abſtracteren, mehr zeichnenden Methode in der Art von Mantegna und Schongauer durchdrungen wird.

Zu erwähnen wäre hier noch das Bildniſs des kaiſerlichen Rathes Sixtus Oelhafen, geb. 1466, geſt. 1539, aus dem Jahre 1503, von welchem ſich aber das Original Dürers nicht erhalten hat, ſondern bloſs Copien; die eine war in der Sammlung des H. v. Derſchau, die andere befindet ſich auf der Univerſitätsbibliothek zu Würzburg. Auch der kleine Stich von J. A. Böner iſt nicht nach dem Original gemacht [2]). Nicht viel beſſer ſteht es um die Nachweiſung eines Bildniſſes von Jakob Fugger, genannt der Reiche (1459—1525), welches Dürer gemalt haben muſs, aber doch erſt in viel ſpäteren Jahren. Die faſt lebensgroſse Originalzeichnung dazu, welche B. Suermondt in Amſterdam entdeckte und erwarb, ſtammt erſt aus den Jahren 1518—1520; ihr entſpricht das, Kulmbach zugeſchriebene Gemälde im Berliner Muſeum [3]) und eine andere Copie im Beſitze des Grafen Törring in München. Nun giebt es aber ein nur ſehr wenig abweichendes Porträt desſelben Mannes, wie es ſcheint, in der Münchener Pinakothek [4]), aus Schleiſsheim ſtammend und laut Inventar von 1760 auf der Rückſeite als ein Werk Dürers aus dem Jahre 1500 bezeichnet. Das Bild war bloſs in Leimfarben ausgeführt und hat demgemäſs viel gelitten; insbeſondere

1) Wenigſtens hat Eigner, der das Bild leider reſtaurierte, es nicht gefunden.

2) Katalog Derſchau S. 6. Heller a. a. O. 223, 265 u. 909

3) Nr. 557.

4) Saal I. Nr. 51.

der grüne Hintergrund und die Kleidung ſind ganz übermalt. Der beſſer erhaltene Kopf aber mit der noch immer ſehr guten Modellierung und dem heiteren, lebhaften Ausdrucke deutet allerdings auf Dürer, und zwar durch die etwas gekniffenen Augen und Mund auf deſſen frühe Zeit hin. Damit ſteht aber wieder in Widerſpruch, daſs die dargeſtellte Perſönlichkeit keineswegs zwanzig Jahre jünger ausſieht, als auf den zuvor genannten Bildniſſen, ſondern vielmehr greiſenhaft, und nach der eingeſunkenen Oberlippe zu ſchlieſsen, zahnlos: ein Widerſpruch, den ich nicht zu erklären vermag, es ſei denn, daſs das Münchener Bild gar nicht Jakob Fugger, ſondern bloſs einen ihm ſehr ähnlichen, vielleicht auch leiblich verwandten Mann darſtellt.

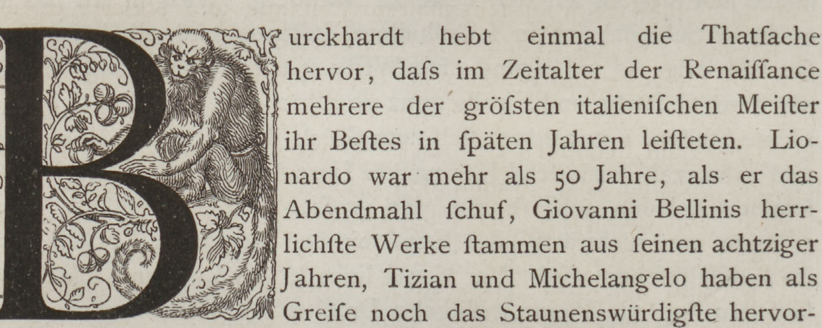
Noch bleibt uns ein anderes Gemälde in Waſſerfarben, gleichfalls aus dem Jahre 1500, zu betrachten, das in mancher Hinſicht unter Dürers Werken vereinzelt daſteht: Hercules im Kampfe mit den ſtymphaliſchen Vögeln auf der Veſte zu Nürnberg. Waagen ſah das Bild noch in Schleiſsheim in ſchadhaftem Zuſtande und erklärte es auch für ſchwierig, es auf irgend eine Weiſe wieder herzuſtellen. Seitdem iſt es mit Oelfarbe und Firniſs ganz überſtrichen worden bis auf wenige kleine Stellen, unter denen ſich zum Glück der Stein mit Monogramm und Jahreszahl befindet. Der nackte Hercules in halber Lebensgröſse ſchreitet linkshin aus, ſtramm den groſsen Bogen ſpannend, ſo daſs er mehr von rückwärts, der Kopf mit den fliegenden Locken gerade im Profil geſehen wird. Der Vogel links in der Luft und ſeine beiden Geſellen ſind als kleine geflügelte Drachen gebildet, mit länglichen Frauenköpfen und mit Brüſten, ähnlich den Sirenen; ſie ſehen gar nicht ſchrecklich aus. In den Hintergrund erſtreckt ſich eine wohlangeordnete Fluſslandſchaft. Nach der völligen Verwüſtung des Gemäldes iſt es ein Glück, daſs uns wenigſtens ein Entwurf Dürers zu demſelben erhalten iſt, nämlich in der groſsherzoglichen Sammlung zu Darmſtadt. Es iſt eine lavierte Federzeichnung, auf welcher die Hauptfigur mehr in der Mitte ſteht und das Löwenfell nachſchleift, mit dem auch der Rücken zum Theil bedeckt iſt. Starke Pentimenti zeigen, wie Dürer bemüht war, der Anatomie Herr zu werden und die energiſche Bewegung in der Stellung und Muskelſpannung der Glieder auszudrücken; während die ihm geläufige Landſchaft nur ganz flüchtig angegeben iſt. Es iſt dies unter allen Gemälden, die wir von Dürer kennen, eines der beiden, in welchem er keinen heiligen Gegenſtand und kein Bildniſs giebt, und das einzige mit einer mythologiſchen Darſtellung. Wer mag wohl der Beſteller geweſen ſein?

VIII.

Der Wettstreit mit Wolgemut und die frühen Kupferstiche.

»Item aws welchen ein groſser, kunſtreicher moler ſoll werden, der muſs van guter werklewt kunſt erſtlich vill abmachen, pis er ein freie hant erlangt.«

Dürer.



Burckhardt hebt einmal die Thatſache hervor, daſs im Zeitalter der Renaiſſance mehrere der gröſsten italieniſchen Meiſter ihr Beſtes in ſpäten Jahren leiſteten. Lionardo war mehr als 50 Jahre, als er das Abendmahl ſchuf, Giovanni Bellinis herrlichſte Werke ſtammen aus ſeinen achtziger Jahren, Tizian und Michelangelo haben als Greiſe noch das Staunenswürdigſte hervorgebracht. Es iſt als hätte die groſse Zeit Eile gehabt und in ihrer Haſt alles, vom Knaben bis zum Greiſe, mit der Fülle ihrer Kraft überſchüttet. Bezeichnend für ſie iſt daher der groſse, gemeiniglich dem Agoſtino Veneziano, von Vaſari zwar dem Marcello Fogolino zugeſchriebene Kupferſtich, der einen Greis im Gehſtuhle darſtellt mit der Ueberſchrift: »Anchora imparo« — noch immer lerne ich!

Auch die deutſche Kunſt jener Tage hatte ſolche bis an ihr ſpätes Lebensende noch lernende Meiſter — und zwar ſind es gerade die Lehrmeiſter unſerer beiden gröſsten Maler, die ſich dadurch auszeichnen. Läſst ſich doch die Berechtigung der hergebrachten, erſt neueſter Zeit angegriffenen Ueberlieferung nicht länger bezweifeln, nach welcher nicht Hans Holbein der Jüngere, ſondern ſein alter Vater und Lehrer der Schöpfer des Sebaſtiansaltares in München und aller um denſelben gruppierten Gemälde ſei. Nachdem man ſchon ein Wunder glauben und auf hiſtoriſchem Wege beglaubigen muſste, entſchied die Wiſſenſchaft nicht für den frühreifen Knaben, ſondern für den blühenden Greis, in deſſen heiterem Sinne ſich die Formen des

alten Stiles noch zu ungemeiner Lieblichkeit rundeten, dessen Hand schon über einen reichen Schatz künstlerischer Erfahrung verfügte, als sich seine Phantasie noch aufmachte zum Ritt in das neuentdeckte Wunderland der Renaissance. Und wie dem Vater Holbein neue, ungeahnte Kräfte erwachsen in einem Alter, da sie anderen Sterblichen zu versiegen pflegen, so schreitet auch Michel Wolgemut in ungebrochener Blüthe in das sechzehnte Jahrhundert hinüber; auch auf seinen Geist sollten die Ideen und Formen der Antike noch befruchtend wirken.

Allerdings musste der Erfolg bei dem Nürnberger Altmeister ein ganz anderer sein, als bei Hans Holbein, dem Aelteren, in Augsburg. Die alte Augusta, die Königin des Lechfeldes, war unter allen deutschen Reichsstädten zumeist den Einflüssen des Südens ausgesetzt. Sie stand im lebhaftesten Verkehr mit Mailand und dem italienischen Westen, dessen neue Stilformen somit nirgends auf deutschem Boden leichter zu Geltung und Herrschaft gelangen konnten, als hier. Dem gegenüber war der Handel und Wandel Nürnbergs zunächt auf Venedig angewiesen. Dieses aber bildete damals noch in mehr als einer Beziehung einen Gegensatz zu dem übrigen Italien, oder behauptete doch eine Ausnahmestellung innerhalb desselben. Wir lernten bereits, gelegentlich der Wanderschaft Dürers, das venetianische Kunstleben gewissermasen als ein Mittelglied zwischen Süden und Norden kennen; wir sahen wie die Renaissance von der Terra firma erst verhältnissmäsig spät in die Lagunenstadt vordringt und dort längere Zeit unvermittelt neben der empfindsamen gothisch-naturalistischen Richtung hergeht. Folgerichtig musste daher der Einfluss, der von Venedig auf Nürnberg übergieng, ein zwiespältiger und wesentlich anderer sein, als jener der lombardischen Kunst auf Augsburg. Dazu kömmt noch, dass sich der letztere auf dem gewöhnlichen Wege der unmittelbaren Anschauung, des Nachfühlens von Künstler zu Künstler fortpflanzte, während der Uebergang von Venedig nach Nürnberg einen theoretisierenden Beigeschmack hat, auf Nachdenken und wohl gar auf einer ganz bewussten gelehrten Vermittelung beruht. Ohne erörtern zu wollen, inwiefern ein solches Dazwischentreten der classischen Gelehrsamkeit der deutschen Kunst von Nutzen oder vom Uebel gewesen sei, muss doch einleuchten, dass ein so verschränkter Zusammenhang von Ursachen und Wirkungen schwer zu verfolgen, schwerer noch auf seine Ausgangspunkte zurückzuleiten ist. Und doch sind wir genöthigt, es zu versuchen, wenn wir nicht vor räthselhaften Thatsachen stehen bleiben wollen.

Suchen wir nach einer Persönlichkeit, welche geeignet war, diese

eigenthümlichen, antiquariſch-artiſtiſchen Einflüſſe Italiens auf Nürnberg ſchon im XV. Jahrhunderte zu vermitteln, ſo weiſt uns alles auf den Stadtphyſicus und Hiſtoriographen Doctor Hartmann Schedel, geb. zu Nürnberg 1440, geſt. daſelbſt 1514. Nachdem er in Leipzig Magiſter der freien Künſte geworden war, hatte er im Jahre 1463 die Univerſität Padua bezogen, um Medicin zu ſtudieren. Sein Aufenthalt daſelbſt fällt gerade in die Jahre, da Andrea Mantegna mit Hilfe gelehrter Freunde von der Univerſität ſeine antiquariſch-realiſtiſche Renaiſſance ausbildete und mit ihr Triumphe feierte, bis zu deſſen Berufung an den Hof der Gonzagen nach Mantua im December 1466 [1]. Wie Schedel ſelbſt berichtet, wohnte er im Jahre 1465 zu Padua der feierlichen Zergliederung eines menſchlichen Leichnams bei, und am 17. April 1466 wurde er daſelbſt als Licentiat und Doctor in utraque medicina creiert. Daneben aber hat er ſich mit gröſstem Eifer der Alterthumsſtudien befliſſen. Angeregt durch ein Bruchſtück aus dem griechiſchen Reiſetagebuche des gelehrten Antiquars Cyriacus von Ancona (geb. 1361), aus dem er Notizen, Inſchriften und Zeichnungen copierte, verfaſste er ſelbſt ein groſses Sammelwerk über die Merkwürdigkeiten Italiens, beſonders Roms und Paduas mit beſonderer Berückſichtigung der Inſchriften, »damit die Nachkommen Denkmäler erhalten, welche ihr Gemüth ergötzen und ſie zu mehrerer Vervollkommnung anreizen können«. Auch als practiſcher Arzt und als Stadtphyſicus in Nördlingen, Amberg und Nürnberg ſetzte er dieſe Studien fort und arbeitete an einer ähnlichen Sammlung von Alterthümern und Epigraphen aus Deutſchland. Noch im Jahre 1512 brachte ihm Wilibald Pirkheimer von Trier Notizen und Abſchriften, auch eine Abbildung des römiſchen Monumentes zu Igel [2].

Schedel hat ſich ſelbſt als Zeichner verſucht. Die Proben aber, welche uns davon in ſeinen Handſchriften überliefert ſind, geben von ſeiner Kunſtfertigkeit keinen hohen Begriff. Sie zeigen die Hand eines ungeübten Dilettanten, der ſich zwar ein, in ſeinen jungen Jahren beliebtes Stückchen eingeprägt hat, in jedem anderen aber ſich nicht zurecht findet. In harter ſpieſsiger Holzſchnittmanier zeichnet er mit der Feder Gewandfiguren, in denen man ohne die beigeſchriebenen Namen alles eher als mythologiſche Geſtalten erkennen würde. Ihre Bedeutung haftet nur an dem allgemeinſten Begriffe, an dem äuſserlichſten Merkmale, alles andere muſs eine kräftige Phantaſie dazu thun. Gleichwohl wäre es ein Irrthum, wollten wir Schedels Vorſtellungen von

1) Crowe u. Cavalcaſelle, Geſch. d. ital. Malerei, deutſch v. M. Jordan V. 406; 385 etc.

2) Will, Nürnberger Gelehrtenlexicon. Otto Jahn, Aus der Alterthumswiſſenſchaft 348 ff.

antiken Formen und Idealen nach feinen eigenen Federzeichnungen beurtheilen. Diefe entfprechen jenen gewifs eben fo wenig, wie etwa feine nackten Figuren der Summe feiner anatomifchen Kenntniffe. Von der gedanklichen Vorftellung bis zur bildlichen Geftaltung ift gar ein weiter Weg; nur langfam hat die Kunft denfelben zurückgelegt, und am wenigften konnte ihr eine ungelenke Gelehrtenhand nur fo im Fluge folgen. Schedels Begriffe von der Antike müffen bei aller Urfprünglichkeit ganz unvergleichlich beffer gewefen fein, als feine Zeichnungen. Er hatte ja mit eigenen Augen und zugleich mit warmem Intereffe antike Bildwerke angefchaut, die damals in Padua und Umgebung noch gewöhnlicher vorkamen; er kannte ficher auch die Sammlung von Gypsabgüffen, welche Andrea Squarcione in feiner Werkftätte angelegt hatte. Der Gebrauch, welchen deffen Adoptivfohn, der grofse Mantegna, davon zu machen verftand, mufste ja jedem die Augen öffnen. Und Hartmann Schedel war Zeuge davon. Irgend einen Abklatfch nach der Antike nahm er wohl felbft mit in die Heimath; manche Abbildung von Künftlerhand und manchen italienifchen Kupferftich bewahrte er mit feinem Schatze von gefchriebenen und gedruckten Büchern, die nachmals in den Befitz des Herzogs Albrecht V. von Baiern gelangten.

Hartmann Schedel ift fomit der frühefte Vorläufer Winkelmanns und unferer claffifchen Archäologen. Seine Heimkehr nach Nürnberg erfolgte um das Jahr 1480[1]). Er bewohnte dafelbft fein Haus »unter der Veften«, in der nächften Nachbarfchaft Wolgemuts. Am 30. November 1489 hatte Dürer feine Lehrzeit bei diefem vollendet und im April des folgenden Jahres gieng er auf Wanderfchaft. Kaum aber hatte er Nürnberg den Rücken gekehrt, fo vollzog fich dafelbft die erfte nachweisbare Annäherung der claffifchen Gelehrfamkeit an die deutfche Kunft. Im Jahre 1491 vereinigte fich Michel Wolgemut mit Doctor Hartmann Schedel zur Illuftrierung der »Neuen Weltchronik«. Der 56jährige Maler trat dadurch nothwendig in einen regen Verkehr mit dem nur um 6 Jahre jüngeren Gelehrten. Der berühmte Freundfchaftsbund zwifchen Dürer und Wilibald Pirkheimer hätte fomit eine Art Vorfpiel in dem Verhältniffe zwifchen Wolgemut und Hartmann Schedel, und in das Haus des letzteren wird der frühefte Berührungspunkt der im übrigen Deutfchland noch ftreng gefchiedenen Gelehrten- und Künftlerkreife zu verfetzen fein; weiter zurück dürfte fich die Anknüpfung fchwerlich verfolgen laffen. Nicht in dem gemeinfamen

---

1) 1481 erfcheint Hartmann Schedel das erftemal in den Bürgerbüchern; v. Murr, Journal XV, 25 ff.

Geburtshauſe oder in einem Verkehre ihrer beiden Familien, ſondern in der Begegnung an der Hand der älteren Freunde und Berufsgenoſſen mögen Pirkheimer und Dürer nach der Heimkehr von ihren Studienreiſen den Grund zu gegenſeitiger Annäherung gelegt haben.

Durch dieſen Gedankengang fixiert ſich von ſelbſt der Zeitpunkt, in welchem der Humanismus zuerſt vernehmlich an die Pforte der deutſchen Kunſt pochte. Mit welchem Erfolge — darüber fehlt uns freilich jede literariſche Üeberlieferung; wir ſind allein auf die Denkmäler angewieſen. Aber auch dieſe geben uns nicht ſo leicht Aufſchluſs. Das farbige Gemälde diente nur kirchlichen Zwecken oder hie und da zum Porträt. Mehr Freiheit gewährte dem deutſchen Meiſter allerdings die »gedruckte Kunſt«. Doch auch der Holzſchnitt war auf die groſse Maſſe berechnet; ſeine Darſtellung muſste populär und allgemein verſtändlich ſein. Nur der Kupferſtich nahm eine gewiſſe Mittelſtellung ein. Er geſtattete eine feinere Ausführung und, ohne gerade gemeine Marktwaare zu ſein, doch eine gewiſſe, auch wohl geheime Verbreitung unter den gebildeten Kreiſen der Nation. Hier konnte der Humanismus am leichteſten ſeinen Einfluſs auf die deutſche Kunſt geltend machen. Im Vergleich zu demjenigen, was die Italieniſche Renaiſſance der Antike verdankte, mag freilich die vorwiegend theoretiſche Unterweiſung, welche hier zunächſt der deutſchen Kunſt zu Theil wurde, geringfügig erſcheinen. Immerhin bleibt aber die Thatſache beachtenswerth, daſs auch in Deutſchland die Befreiung der Formen und ein geſunder Naturalismus in der Malerei nicht aufkommen konnte, ohne daſs eine Befruchtung durch die claſſiſche Wiſſenſchaft vorausgegangen wäre.

Der Kupferſtich zählte gegen den Ausgang des XV. Jahrhunderts in Nürnberg und im benachbarten fränkiſch-baieriſchen Lande bereits einige namhafte Vertreter, die ſich durch Reichthum der Erfindung eben ſo vergleichen, als ſie ſich durch eigenartige Zeichnung und Technik von einander unterſcheiden. Gerade die herbe Selbſtändigkeit dieſer älteſten fränkiſchen Stecher konnte die breiteſte Grundlage für eine glänzende Weiterentwickelung der Kupferſtechkunſt darbieten, ſobald ſich eine allgemeinere Begabung aller ihrer vereinzelten Richtungen bemächtigte. Alterthümlich harte Formen zeigen die Stiche, welche dem berühmten Nürnberger Holzſchnitzer Veit Stoſs zugeſchrieben werden; die vielgebrochenen Gewänder, wie die unruhige, flaumige Schattierung deuten auf niederländiſche Schule. Ein gewandter ſchwungvoller Zeichner iſt der Meiſter M. Z. genannt Matthaeus Zaſinger oder Zatzinger; ſeine Stichweiſe iſt zwar ſpitz und ſchütter aber durchaus maleriſch, insbeſondere in der Behandlung von Trachten

und Landfchaften. Dagegen hat Mair von Landshut in feinen feft umfchriebenen Geftalten, wie in feinen phantaftifchen, maffiven Bauwerken einen entfchiedenen Zug zur plaftifchen Formengebung. Diefen drei Meiftern von fo ausgeprägter Eigenthümlichkeit fchliefsen wir nun das noch bunte und unbegrenzte Kupferwerk Michael Wolgemuts an.

Bis in den Beginn unferes Jahrhunderts galt Wolgemut allgemein auch als Kupferftecher, und es wurden ihm alle jene Platten zugefchrieben, die unten in der Mitte mit dem Buchftaben W bezeichnet find. Da fand Adam Bartfch auf einem Abdrucke des auch von Schongauer geftochenen Schmerzensmannes zwifchen Maria und Johannes [1]) in der Albertina die Auffchrift von einer Hand des XVI. Jahrhunderts: »Diefer Stecher hat Wenzel geheifsen, ift ein Goldfchmied gewefen«. Diefe Nachricht zufammengehalten mit der Bezeichnung auf dem Tode der Maria nach Schongauer (Bartfch 22): 1481, WENCESLAVS DE OLOMVCZ IBIDEM, veranlafste Bartfch auch fämmtliche mit einem W bezeichnete und früher Wolgemut zugefchriebene Stiche für Werke diefes Wenzel zu erklären. Der fonft nicht näher bekannte Olmützer Goldfchmied follte in feiner Jugend Schongauer, in feinem Alter Dürer copiert haben, was doch fchwerlich von Wolgemut hätte behauptet werden können. Letzterer könnte aber nach Bartfch auch darum Dürern nicht die Vorbilder für eine Reihe feiner Kupferftiche geliefert haben, weil die mit W bezeichneten Blätter den entfprechenden Arbeiten Dürers um vieles nachftünden; ein Grund, der trotz feiner Allgemeinheit leicht verfieng, angefichts der fpäten und fchlechten Abdrücke, in denen die Stiche des Meifters W zumeift vorkommen.

Nur das unbedingte Fefthalten der alten Regel, dafs die Copie oder Wiederholung eines Kunftwerkes durch einen anderen Meifter dem Original in jeder Beziehung nachftehen müffe, konnte Bartfch der Gefahr einer Täufchung ausfetzen, ähnlich derjenigen, die ihm in einer analogen Frage bei der Beurtheilung Marcantonio Raimondis unterlief [2]). So folgerichtig nämlich das Princip aus der Erfahrung der Gegenwart und aus der Beobachtung früherer Jahrhunderte gezogen fein mag, für die Zeiten einer auffteigenden Kunftbewegung und für die Denkmäler einer eben in rafchem Aufblühen begriffenen Technik wird feine Anwendung doch an manche Vorbehalte geknüpft fein. Zunächft haben die Meifter des XV. Jahrhunderts gar nicht jenen

1) Peintre-Graveur, VI. 325. Nr. 17.

2) Vergl. Thaufing: Marco Dente v. Ravenna, Archiv f. zeich. K. 1870.

krankhaften Begriff von Originalität, dem gemäss jedes neue Werk sich in allen Beziehungen, in Stoff, Composition und Ausführung soviel wie möglich von dem bereits Vorhandenen unterscheiden müsse. So sehr sie auch bemüht sind, den Kreis der Darstellungen zu erweitern, eben so unbefangen beharren sie anderseits auch bei den einmal gefundenen, gewohnten und beliebten Gegenständen. Wie in der classischen Kunst kehren auch in der Renaissance dieselben biblischen, mythologischen oder profanen Geschichten, die gleichen typischen Gestalten immer wieder, und die Betonung liegt nicht in dem was, sondern in der Art, wie geschildert wird. Im dunklen Bewusstsein der unumschränkten Vorherrschaft der Form auf dem Gebiete der Kunst, haben die grossen Meister aller Zeiten niemals Anstand genommen, von anderen zu entlehnen, was sich ihnen als wahlverwandt und nachahmenswerth darbot. In diesem rastlosen Suchen und Finden, Aufnehmen und Abgeben liegt das Geheimniss eines gesunden Kunstlebens, welches wir, im Vergleiche zu dem Stoffwechsel der organischen Natur, den steten Formenwechsel der geistigen Welt nennen könnten.

Unter solchen Umständen ist es zuweilen gewagt, von zwei sich nahezu entsprechenden Kunstwerken, bloss das eine als Original hochschätzen, das andere als Copie unbedingt verwerfen zu wollen. In vielen Fällen, wo die Unterscheidung keiner Schwierigkeit unterliegt, wird auch ein solcher Abstand der Urtheile in dem Masse gerechtfertigt sein, als der Nachahmer zeitlich, räumlich und geistig dem Urheber ferne steht. Denn um eine gute Copie ist es doch ein eigen Ding; und bei noch so peinlicher Genauigkeit wird es der ersten, besten Hand so wenig, wie der correcten Maschine gelingen, das Werk des Meisters bis zur Gleichwerthigkeit aufzuwiegen. Wo dies Ziel dennoch erreicht wurde, da müssen eben so eigenthümliche Vorbedingungen gewaltet haben, wie die ist, dass ein hochbegabter Schüler seinen ganzen Ehrgeiz darein setzt, die Werke seines Meisters zu übermeistern. Indem Dürer die Kupferstiche Wolgemuts nachbildete, kam ihm seine innige Vertrautheit mit dessen Auffassung und Darstellungsweise ungemein zu statten. Wie kein anderer hatte er Einblick in das Schaffen seines Meisters, und zugleich befähigte ihn die Selbständigkeit seines Urtheils, das Gute vom Schwachen zu unterscheiden und darnach seine Richtschnur zu nehmen. Während die betreffenden Stiche Wolgemuts, sei es auf Grund einer noch auf Entdeckung ausgehenden, hin und hertastenden Methode, sei es wegen der verschiedenartigen Betheiligung der Schüler, die mannigfachste Art der Behandlung aufweisen, eine Abstufung von der kräftigen, pastosen Druckfähigkeit des »grossen Hercules« bis zu der feinsten kalten Nadelarbeit der Türken-

familie oder des kleinen S. Georg im Rund nach Schongauer, von italienischer Breite bis zu niederländischer Zartheit, hält Dürer frühzeitig ein mittleres Mafs feft. Von jenen Extremen gleichweit entfernt giebt er feiner Stichelführung einen ganz einheitlichen Charakter, von dem er blofs bei offenbaren Experimenten noch abweicht; und diefen Stil entwickelt er fo klar und folgerichtig, dafs die Kupferftechkunft unter feinen Händen plötzlich die höchfte Vollendung erreicht. Denn niemals wurde klarfte Beftimmtheit der Zeichnung mit der feinften Ausführung fo vollkommen auf ein und derfelben Kupferplatte verfchmolzen; fo viel des Vortrefflichen auch feit Dürer in jeder der beiden Richtungen geleiftet wurde.

Auf Bartfch in feiner Eigenfchaft als Kupferftecher mufsten die technifchen Vorzüge der Dürer'fchen Arbeiten daher einen tiefen Eindruck machen. Er hatte für die ftecherifchen Feinheiten ein um fo lebhafteres Gefühl, als es feiner Zeit an der ftrengeren Unterfcheidung und Würdigung von hiftorifchen Stilformen noch vielfach mangelte. Und fo wurden die natürlichen Schwächen einer noch unreifen Entwickelungsftufe gegen, die gröfsere technifche Freiheit der jüngeren Meifterhand für die Originalität in's Feld geführt. Umfonft ward die Wahrfcheinlichkeit, dafs die mit W bezeichneten Stiche doch nicht die Copien, fondern die Originale Dürers wären, auf's Neue erörtert; zuerft fchüchtern von William Young Ottley [1]), und nach ihm entfchiedener von Sotzmann [2]). Man verharrte bei Bartfch' Anficht, dafs es von Wolgemut entweder gar keine Kupferftiche gäbe, oder diefelben nur unter den Unbezeichneten zu fuchen wären. Die gute alte Ueberlieferung, dafs Dürer, wie alle andere Kunftfertigkeit, fo auch das Stechen bei Wolgemut erlernt habe, ift nun einmal unterbrochen, und wir haben Noth wieder an diefelbe anzuknüpfen.

Quad von Kinkelbach, der Wolgemuts Namen gar nicht mehr kennt, erzählt in feiner: Teutfcher Nation Herrlichkeit, Köln 1609, von Dürer: »und fonderlich hat er dem W etliche Stück ganz auf den Zug nachgefchnitten: grofsen Herculem, wo W noch den Preis behalten, die anderen aber Dürer übermeiftert: Seereiter, Wilde Jeronymus, Verloren Sohn, Mariabild mit der Meerkatzen, der träumende Doctor und die kleine Reiterin«. Der Verfaffer der Schrift: »Von kunftlichen Handwerken in Nürnberg« [3]) wiederholt diefe Nachricht mit der Erklärung: »Die Litera W ift Wolgemut«. Eine gewiffe Selbftändigkeit feiner Meinung bethätigt der Nürnberger Anonymus darin,

1) An Inquiry into the history of Engraving, London 1816, II, 682.

2) Deutfches Kunftblatt 1854. S. 307.

3) Archiv f. zeich. K. XII, 50.

dafs er nebst dem »grofsen Hercules« auch den »kleinen jagenden Reiter« als von Dürer nicht übertroffen hinstellt. Alle alten Nürnberger Kataloge von Kupferstichen stimmen darin überein, das Monogramm W hier auf Wolgemut zu deuten. In dem Verzeichnifs der H. A. von Derschau'schen Kunstsammlung[1]) heifst es dann: »So viel ist gewifs, dafs die drei Platten mit W bezeichnet, so A. Dürer gleichfalls in Kupfer gestochen, nämlich die Amymone, der Traum und das gehende Paar, von Wolgemut verfertigt worden; da diese Platten sich noch Ende des vorigen Jahrhunderts in der Knorr'schen Kunsthandlung zu Nürnberg befanden und in deren Verlagsbüchern als seit Jahrhunderten von Wolgemuts Erben erkauft angezeigt waren«. Die Erhaltung dieser drei Platten von W bis auf unsere Tage wird durch die zahlreichen modernen Abdrücke, die es davon giebt, bestätigt. Das Gleiche gilt von dem Stiche, genannt: die vier Hexen von W; die Platte hat sich noch 1828 in Möhringen bei Stuttgart befunden[2]). Weit entfernt jene Traditionen schon als Beweisgründe gelten zu lassen, wird man doch geneigt sein, darin eine Aufforderung zur Ueberprüfung des Sachverhaltes zu erblicken. Da jene gewöhnlichen Drucke von den Platten Wolgemuts in den meisten Sammlungen neben den Stichen Dürers vorkommen dürften, kann jedermann leicht unserer Vergleichung folgen, die sich freilich, um beweiskräftig zu sein, bis in's Einzelne ergehen mufs.

An der Spitze von Dürers Kupferstichwerk stehen gegenwärtig, als die frühesten Versuche des Meisters, zwei unbezeichnete Blätter, welche erst Bartsch[3]) in das Werk aufgenommen hat. Noch Heinecken[4]) beschreibt dieselben unter den Unbekannten des 15. Jahrhunderts folgendermafsen: »277. Ein wilder Mann, der in einer Landschaft sitzet und ein Mädchen beim Rocke hält, welche er mit Gewalt auf seinen Schofs zerren will. Ueber ihm ist ein leerer Zettel. 278. Ein Reiter, der im Galopp nach der rechten Seite hinreitet, sich umwendet und eine Peitsche in der Hand hält. Ein Blatt von eben dem Meister. Albrecht Dürer hat dies Blatt ebenfalls gestochen«. Mit den letzten Worten wollte Heinecken gewifs nur sagen, dafs Dürer denselben Gegenstand gestochen habe, und er dachte dabei an den »kleinen Courier« oder »den Postreiter«[5]). Irgend einen genaueren Nachstich nach dem von Heinecken beschriebenen, sogenannten »grofsen Courier« giebt es nicht; das Blatt kommt selbst blofs in zwei Exemplaren vor[6]).

1) Nürnberg 1825. II. Abth. S. 9.
2) Deutsches Kunstblatt v. 1828. S. 159.
3) Nr. 92 u. 81.
4) Neue Nachrichten I. 344.
5) Bartsch, Nr. 80.
6) Eines im Dresdener Cabinet, das andere auf der k. k. Hofbibliothek in Wien.

Anderseits ist auch keine Wiederholung des kleinen Postreiters bekannt, die mit dem W bezeichnet wäre [1]). Genug, Bartsch spann den von Heinecken hingeworfenen Gedanken weiter. Er erkannte eine so nahe Verwandtschaft jener beiden Blätter mit den frühen, von ihm für Originalarbeiten angesehenen Kupferstichen Dürers, dafs er sich berechtigt fühlte, dieselben geradezu in dessen Werk aufzunehmen, wenn auch nur als erste Versuche und als Copien nach einem älteren Meister. Und wer wäre dann wohl dieser ältere Meister gewesen?

Beide genannten Stiche zeigen indess nicht bloss eine ziemlich schlichte, alterthümliche Zeichnung mit geringer Modellierung; sie verrathen zugleich durch die nachdrückliche Stärke der Umrisse und das harte Absetzen der Schatten ein an die Wirkung des Holzschnittes gewöhntes Auge. Dieser Auffassung entspricht auch das geringe Geschick in der Führung des Stichels, insbesondere bei dem sogenannten »Gewaltthätigen«, einer Darstellung, deren wahrer Sinn nicht zweifelhaft ist. Es ist der Kampf um's Dasein, das Bild des Todes, der als wilder Mann, als ausgetrockneter hohläugiger Greis einem Mädchen in Bürgertracht, dem Bilde des Lebens, Gewalt anthun will. Der Stich scheint noch älter zu sein als selbst der »grosse Courier«. Die harten, eckigen, an den Meister M. Z. erinnernden Züge des Stichels, der zuweilen auch ausgeglitten ist, deuten auf eine noch geringe Vertrautheit mit der Kupferplatte. Auch die Bandrolle zu Häupten der Figuren spricht für eine frühe Zeit, die aller Thätigkeit Dürers vorausgeht. Ja selbst wenn wir Wolgemut für den Meister dieses Stiches ansehen wollen, müssen wir die Arbeit auch zu dessen frühesten Versuchen auf der Kupferplatte zählen. Nun giebt es zwar eine täuschende alte Copie des Blattes mit getreuer Nachbildung aller, auch der gefehlten Striche, und man könnte darin eine Uebung des jungen Dürer aus seiner Lehrzeit erblicken, ohne dass sich aber für eine solche Annahme Beweise beibringen liessen.

Die ältesten Kupferstiche sicher von Dürers Hand sind: die heilige Familie mit der Heuschrecke [2]), und der sogenannte Liebesantrag [3]). Beide

---

1) Allerdings giebt es einen Stich von sehr ursprünglichem Gepräge, der nur in Kleinigkeiten von Dürers Postreiterlein abweicht. Ein mir vorliegender, schadhafter Abdruck hat zwar keine Bezeichnung, doch unten inmitten des Vordergrundes eine weiss gebliebene Stelle, die so klein ist, dass daselbst das Monogramm Dürers nicht, wohl aber das kleinere von Wolgemut Platz finden könnte. Es bleibt dahingestellt, ob dies Blatt als der Abdruck eines Wolgemut'schen Originals angesehen werden darf. Es ist dunkel und saftig gedruckt, ähnlich dem grossen Hercules von W, von kräftiger, nielloartiger Stichweise, die Quad und dem Nürnberger Anonymus als vorzüglicher erschienen sein mag.

2) Bartsch 44

3) Bartsch 93.

ſind bereits mit ſeinem gewöhnlichen Monogramme bezeichnet und können ſchon darum nicht vor dem Jahre 1496 geſtochen ſein. Beide ſind auch keine Originalarbeiten von Dürer, ſondern ſetzen irgend eine Vorlage, vermuthlich einen älteren Kupferſtich von Wolgemut voraus [1]). Die Arbeit Dürers in der Madonna zeigt noch wenig Gewandtheit in der Führung des Stichels; doch mag eine gewiſſe Unſicherheit in der Wahl der Strichlagen und die ſpieſsige Stechweiſe in der Art des Zatzinger ſchon dem Original eigen geweſen ſein. Eigenthümlich ſind die kurzen, einſeitigen Strichlagen der Schatten im Fleiſch, die ſo wie der ideale Kopf der Madonna ſtark an italieniſche Einflüſſe mahnen. Glatter und gefälliger iſt bereits die Technik im »Liebesantrag«. Die Darſtellung des jungen Weibes, das ſeine Liebe für Geld an einen Alten verkauft, und umgekehrt, iſt in der damaligen Zeit eine ſehr gewöhnliche [2]). Der Umſtand, daſs auf Dürers Stich der Alte mit der linken Hand in den Sack greift und auch das Weib ihm die Linke entgegenſtreckt, beſtärkt uns in der Annahme eines älteren Originales, welches Dürer geradezu auf die Platte copierte, ſo daſs ſeine Abdrücke das Bild im Gegenſinne wiedergaben. Ob eine ſogenannte gegenſeitige, anonyme Copie, von der es auch noch moderne Abdrücke giebt, von Wolgemut herſtammt und eigentlich Dürers Original geweſen iſt, konnte ich bisher nicht feſtſtellen.

Von dem luſtwandelnden Liebespaar, genannt der Spaziergang [3]), liegt uns das gegenſeitige Original Wolgemuts vor [4]). Sein Stich hat ein ſehr alterthümliches Gepräge. Die kräftigen Umriſſe, noch unverſchmolzen mit der zarten Schattierung, laſſen die Formen flacher erſcheinen. Die modiſch gekleidete Dame ſchreitet mit jenem kalten Pathos des alten Stiles rechtshin, wie es Dürer bereits fremd wird; ebenſo widerſprechen die ſcharfen, kantigen und trockenen Geſichtsformen den Dürer eigenthümlichen Typen. Das Blatt iſt, ſo wie das obenan genannte, eines jener beliebten Todtentanzbilder des Mittelalters, in denen das blühende Leben in möglichſt grellen Gegenſatz zur Verweſung gebracht wird. Aber weder der ſchneidende Miſston jener gewaltſamen Umarmung, noch das hier in wildem Hohne herantanzende Gerippe haben Raum in Dürers Erfindung. Wohl aber ver-

1) W. Y. Ottley a. a. O. glaubte das Original der heil. Familie mit der Heuſchrecke im Britiſchen Muſeum entdeckt zu haben in einem Blatte, auf welchem das W herausgekratzt und durch ein mit der Feder gezeichnetes Monogramm Schongauers erſetzt war. An Stelle der Heuſchrecke zeigte der Stich eine Eidechſe.

2) Vergl. Springer, Bilder aus der Kunſtgeſch. S. 186 u. 206. Eine Zeichnung in Erlangen iſt Copie nach dem Stiche Dürers.

3) Bartſch 94.

4) Bartſch, Peintre-Graveur VI, 337, Nr. 50.

gleicht ſich damit noch der wilde Tanz der fünf Gerippe in der Schedel'ſchen Weltchronik und Chriſtus mit dem Tode ringend im Schatzbehalter von Wolgemut. Hans Holbein der Jüngere hat den volksthümlichen, auf rohe, todesfürchtige Gemüther berechneten Contraſt nachmals durch Humor zu verſöhnen geſucht. Auch dieſer Ausweg liegt Dürer fern, ſo reichlich auch die humoriſtiſche Ader in ihm quillt. Für ihn hat der Tod mehr Ernſt aber weniger Schrecken, er iſt ihm weder das nackte Scheuſal noch der muthwillige Poſſenreiſser [1]). Nicht als kahles Gerippe, ſondern als wohlgebauter wilder Mann küſst er ſanft das blühende Weib auf dem Wappen des Todes, dem Kupferſtiche von 1503. Wenn das Skelett ſonſt in ſeinen Compoſitionen ja vorkömmt, ſo iſt es gröſstentheils verhüllt und ſteht ruhig da mit der Sanduhr, gleich einer warnenden Erſcheinung; ſo auf dem Flugblatte von 1510 und ähnlich im Gebetbuche Kaiſer Maximilians [2]), dann im Kupferſtiche Ritter, Tod und Teufel von 1513. Nur einmal bildet Dürer den Tod als ganz unverhülltes Gerippe in ſeiner ganzen Furchtbarkeit auf einer derben Kreidezeichnung in der Sammlung des Mr. Malcolm in London. Auf einem elenden, weit ausgreifenden Schindergaul, dem eine groſse Schelle um den Hals baumelt, ſitzt er vorgebeugt, ſich mit der Rechten an der Mähne ankrampfend und auf den Ellenbogen geſtützt, mit der Linken die Hippe nachſchleifend, wie müde von der Arbeit. Er trägt bloſs eine Zinkenkrone auf dem Haupte; vor ihm ſteht in groſsen Lettern: MEMENTO MEI 1505 — wohl mit Bezug auf das groſse Sterben, die Seuche, die damals in Nürnberg wüthete. So reitet König Tod über Land! Da iſt keine Spur von Komik, von Satire, auch kein widerlicher Contraſt. Die einfache Groſsartigkeit der Conception läſst nicht einmal das Entſetzen am Gegenſtande aufkommen. Erſt Alfred Rethel hat in unſeren Tagen etwas von dieſer Auffaſſung wiedergefunden. Die Art, wie Dürer den Tod gebildet, iſt ſo auch ein Zeugniſs dafür, daſs er mit ſeinen Em-

---

1) Vergl. auch Thauſing: Hans Baldung Grien und nicht Dürer, Jahrb. f. Kunſtw. II, 215—217.

2) Dort wohl auch einmal mit der Hippe einen fliehenden Reiter verfolgend. In der Galerie zu Modena befindet ſich unter dem Namen Callot noch eine Federzeichnung: der Tod, nicht wirkliches Gerippe, mit umgeworfenem Tuche, in der Hand einen aus Menſchengebeinen zuſammengeſetzten Stab, und ein Landsknecht; unten die Jahreszahl 1503. Auf einer leichten Federzeichnung zu Rotterdam tritt der Tod als halbverhülltes Gerippe einer Bürgersfrau gegenüber und hält ihr die Sanduhr entgegen; dahinter das offene Grab und eine Landſchaft. Briefl. Mitth. von A. Woltmann. Im Beſitz von Prof. Bertini in Mailand eine ſehr feine Federzeichnung von 1514: Ein Biſchof (St. Nicolaus?) von zwei Diaconen gefolgt in einer Säulenhalle, zu ſeiner Linken ſchreitet der Tod als Skelett, in einen Mantel gehüllt, mit dem Spaten. Facſimile bei Giuſeppe Vallardi, Trionfo e danza della morte etc. Milano 1859.

pfindungen weniger dem Mittelalter, als der neuen, modernen Zeit angehört. Nicht in dem Masse gilt dies von Michel Wolgemut, dem die Erfindung des sogenannten Spazierganges zugesprochen werden muss. Ganz alterthümlich ist denn auch die Art, wie auf seinem Stiche im Vordergrunde das Gras durch je zwei in die Spitze zusammenlaufende Striche angegeben ist. Dürer hat in seinem Nachstiche diese veraltete, an Holzschnitt erinnernde Manier aufgelöst. Seine Copie ist, wie dies wohl damals Regel war, geradehin nach einem Abdrucke Wolgemuts gestochen, erscheint also im Drucke gegenseitig. Dabei übersah aber Dürer etwas, was er später stets sorgfältig vermieden hat; er liess nämlich das Schwert des Jünglings unverändert an seiner Stelle, so dass dasselbe auf seinem Stiche an dessen rechte, statt an die linke Seite gegürtet erscheint [1]).

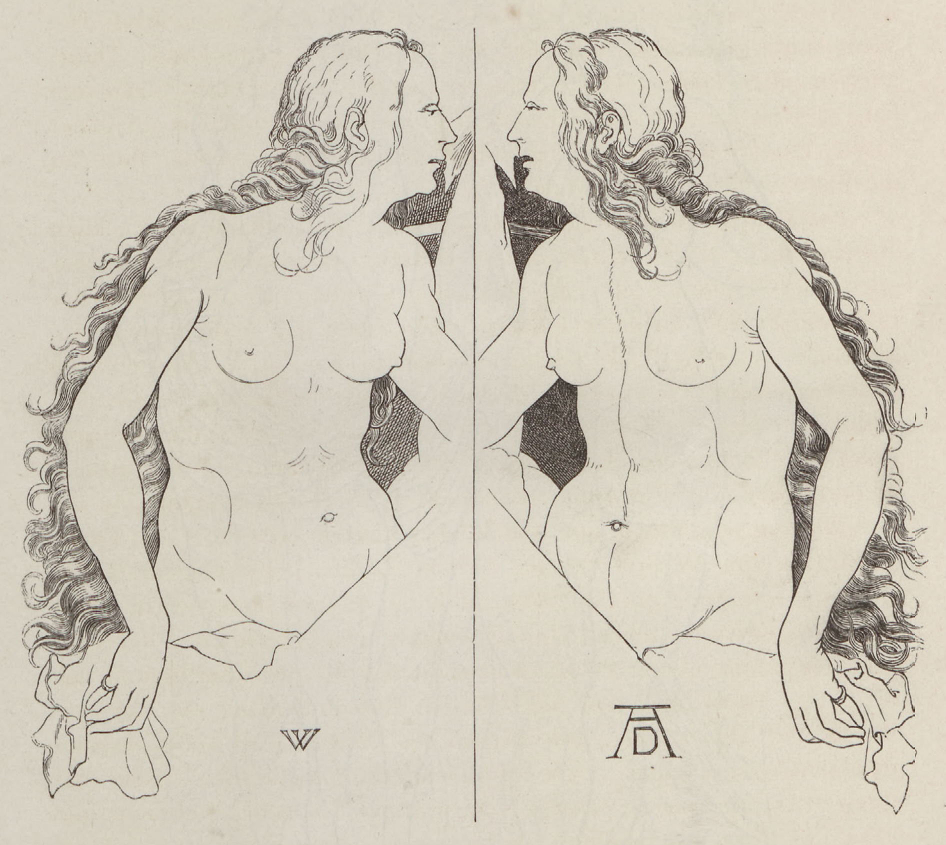
Betrachten wir nun die von Quad von Kinkelbach ausdrücklich als Nachstiche bezeichneten Blätter Dürers. »Der träumende Doctor« oder »der Traum« [2]) ist eine bildliche Verhöhnung altersschwacher Lüsternheit. Der Schläfer hinter'm Ofen, dem der Teufel mit einem Blasebalg in's Ohr bläst, scheint Porträt zu sein. Als Ausgeburten seiner erhitzten Phantasie erscheinen im Vordergrunde Venus und Amor; der letztere versucht es ganz drollig auf Stelzen einherzugehen. Auch hier hat Dürer bloss einen Stich Wolgemuts im Gegensinne wiedergegeben [3]). Eine aufmerksame Prüfung der Venusfigur und die Vergleichung derselben auf den beiden Platten lässt über die Originalität der mit W bezeichneten keinen Zweifel. Im Gegensatze zu Dürers gewohnter Auffassung überrascht an dieser schlanken Frauengestalt ein gewisses schematisches Ebenmass, eine Zierlichkeit der Haltung, ein langes feines Profil, was nicht sowohl auf Naturstudium, als auf einen, wenn auch nur mittelbaren Zusammenhang mit der Antike hinweist. Der ganze Oberkörper des Weibes wird bei Wolgemut gleichmässig von einer reichen Lockenfluth eingerahmt. Dürer hat darin zu Gunsten der grösseren Naturwahrheit Lücken angebracht und einzelne Partien weggelassen. Ein kleines Versehen, das ihm bei dieser Gelegenheit unterlief, giebt uns glücklicherweise ein, jedermann verständliches Beweismittel für seine Thätigkeit als Copist. Bei Wolgemut

1) Bei den deutlichen Buchstaben A—M—I an der Achselborte der Dame hat sich Wolgemut in gewohnter Weise wohl etwas gedacht, was Dürer unbekannt war. Bei ihm erscheint nur noch das A, dann ein I deutlich, während der italienische, Marcanton zugeschriebene Nachstich nach Dürer auch noch diese Buchstaben in's Ornament verflüchtigt. Israel von Mecken wiederum hat sein Zeichen I—V—M an die Stelle gesetzt.

2) Bartsch 76.

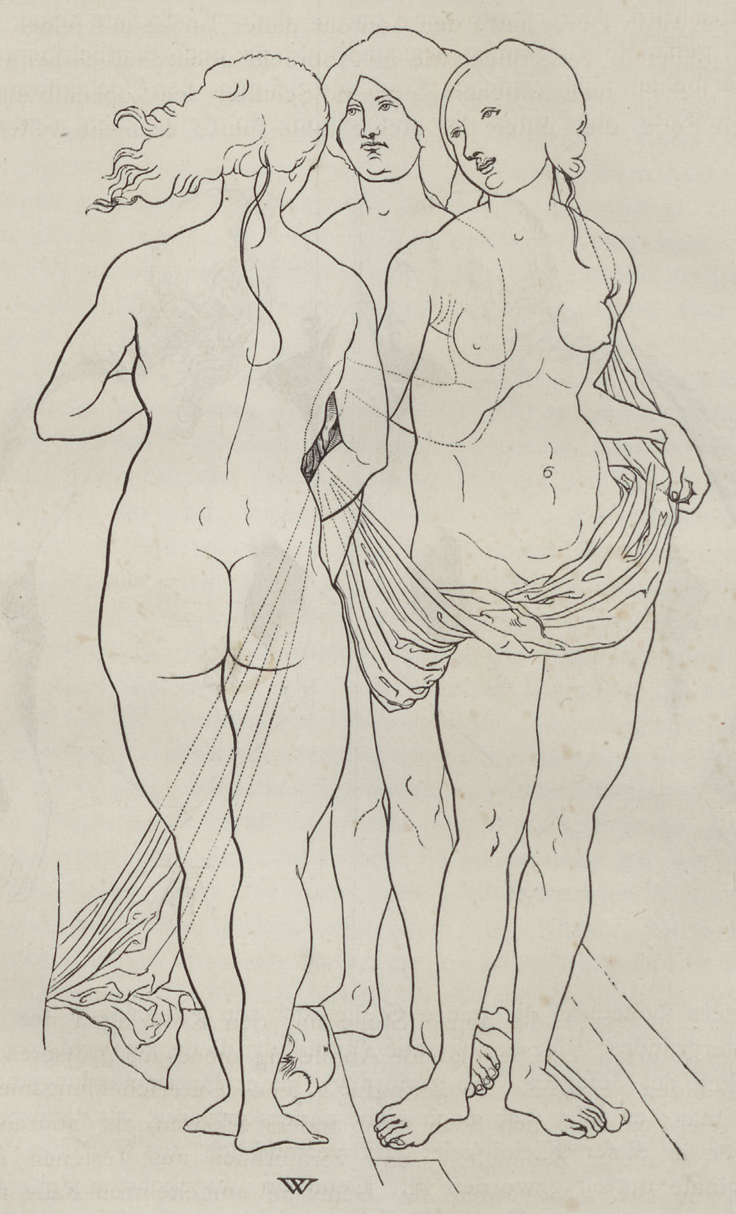
3) Bartsch, P. Gr. VI, 337, Nr. 49.

fällt nämlich vom Kopfe der Venus auch an deſſen uns abgewendeter Seite eine Haarlocke herab, deren Spitze unter der Achſelhöhle wieder ſichtbar wird. Dürer hatte den Contour dieſer Locke auf ſeiner Platte auch genau ſo vorgeriſſen, wie im Abdrucke noch deutlich bemerkbar iſt; er behielt auch zwiſchen Kopf und Schulter den Lockenſtrang bei; deſſen Ende aber unter der Achſelhöhle führte er nicht weiter aus,



ſondern bedeckte die ganze Stelle mit den Kreuzlagen des leeren Hintergrundes. Die beifolgende Abbildung diene zur gröſseren Deutlichkeit des Geſagten. So geringfügig jenes Unterſcheidungsmerkmal ſein mag; es läſst ſich doch nicht anders erklären, als dadurch, daſs Dürer in dieſer Kleinigkeit, und vermuthlich aus Verſehen ſeinem Originale untreu geworden iſt. Denn im umgekehrten Falle müſste ein angenommener Copiſt W die gar nicht zur Ausführung gelangte Abſicht des Vorgängers, alſo Dürers, wiedererrathen haben — eine Annahme, welcher gerade wegen der Geringfügigkeit des Gegenſtandes niemand mit ſolchen Fragen Vertrauter ſeine Zuſtimmung geben könnte.

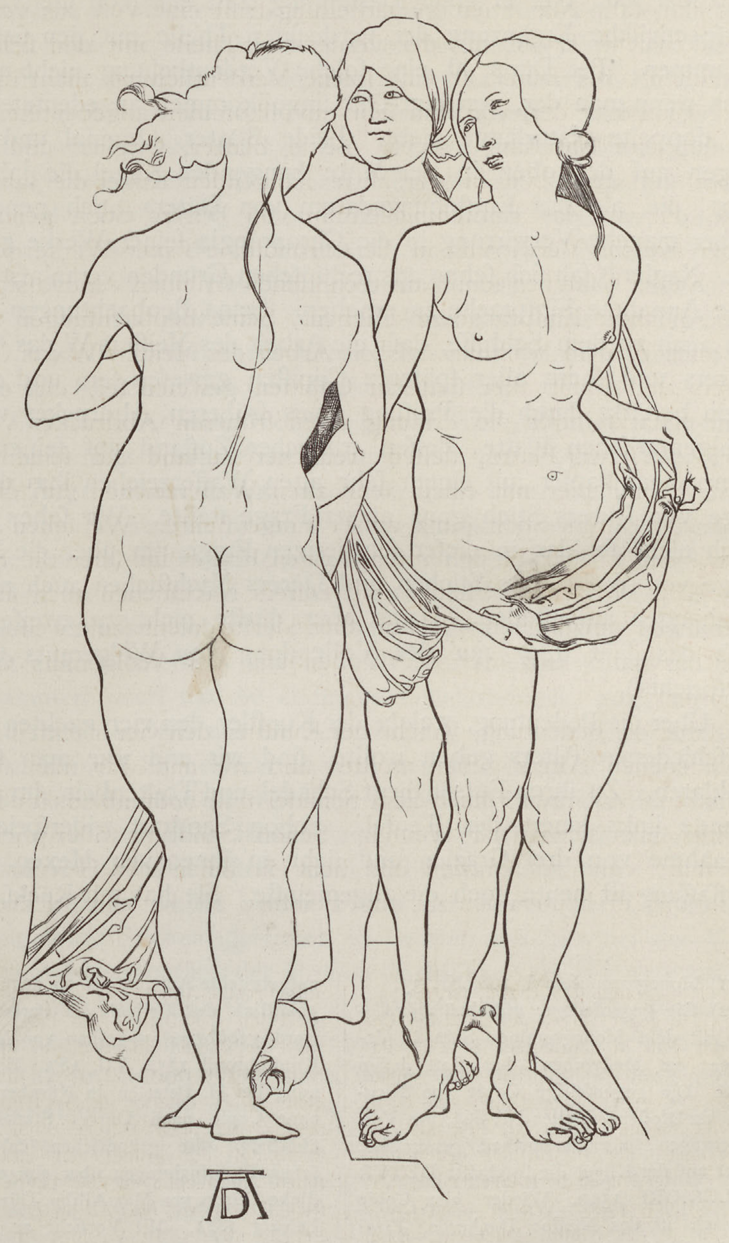
Ein anderes Beiſpiel entlehnen wir dem Kupferſtiche, genannt: »die vier Hexen« [1]). Faſſen wir auf dem Blatte Dürers die kleine



mittlere Partie zwiſchen dem Ellenbogen und der Hüfte des ganz von rückwärts geſehenen jungen Weibes in's Auge, ſo bleiben wir auch

1) Bartſch 75.

vor dem besten Abdrucke im Unklaren über das, was wir uns in diesen Raum hineinzudenken haben. Der gleichseitige Originalstich Wolge-



muts erst klärt uns darüber auf, dass hier die linke Hand der dahinterstehenden Frau sichtbar wird, mit welcher dieselbe das lange, zu beiden

Seiten herabfallende Tuch emporhält. Die beifolgende treue Nachzeichnung beweist, dass bloss Wolgemut sich über die Composition ganz klar war. Nur in seiner Darstellung trifft eine von uns versuchte perspectivische Ergänzung der verdeckten Theile mit den sichtbaren zusammen. Bei Dürer ist eine solche Verdeutlichung nicht möglich, auch wenn man der, von ihm sehr unvollkommen angedeuteten Hand die doppelte Naturlänge giebt. Beide Blätter, Original und Copie, tragen auf der oben in der Mitte hängenden Kugel die Jahreszahl 1497, die, als das Entstehungsdatum von Dürers Stich genommen, bisher manche Verwirrung in die Chronologie seiner Werke gebracht hat. Nagler [1]) sah sich schon aus technischen Gründen veranlasst, gegen jene Annahme Einsprache zu erheben. Seine Beobachtungen führten ihn auch zu dem Schlusse, dass die Arbeit des Meisters W das Original Dürers und somit aller späteren Copisten gewesen sei, und er ward darin bestärkt durch die Prüfung eines früheren Abdruckes von der Wolgemut'schen Platte, dessen trefflicher Zustand auf feinem, sehr compactem Papier mit einem sehr alten Wasserzeichen ihm die Vorzüge vor Dürers Stich ganz ausser Frage stellte. Wir sehen freilich noch nicht so klar in dieser schwierigen Frage um über die Reihenfolge von Wolgemuts Stichen und Dürers Nachstichen auch nur Vermuthungen aufzustellen. Daran aber dürfte nicht zu zweifeln sein, dass das Jahr 1497 nur der Vollendung von Wolgemuts Original entspricht [2]).

Über die Bedeutung, welche der Künstler den vier nackten Frauen verschiedenen Alters geben wollte, sind wir und war man stets im Unklaren. Zu ihren Füssen liegt Schädel und Todtenbein, im Hintergrunde links lauert der Teufel. Schon Sandrart widerspricht der Annahme von drei Grazien und sieht in ihnen vier Hexen. Diese Auffassung ist heute noch die allgemeinste. Sie hat mit Rücksicht auf

---

1) Monogrammisten I, 168, Nr. 33.

2) Die gegenseitige, mittelmässige Copie mit dem Monogramme S in H, daneben ein Messerchen, hat statt dessen 1498. Die gegenseitige Copie von Nicoletto da Modena, Heller Nr. 865, mit Veränderungen, als Parisurtheil genommen, führt auf der Kugel die Inschrift: DETVR PVLCRIORI 1500. Wieder eine Copie darnach ist das Niello: Duchesne, Essai sur les Nielles, Nr. 234. Die vierte Frau wird hier als Eris erklärt, die Kugel oben als deren Apfel. Die neuerdings wieder aufgebrachte Ansicht, als ob auch der Originalstich das Urtheil des Paris vorstelle ward gebührend abgethan von M. Allihn, Kunstchronik 1872. VII, 187. Eine Zeichnung bei H. Petersen in Nürnberg ist genaue Copie nach Dürers Stiche. Vergl. überhaupt die gründlichen culturhistorischen Untersuchungen über einige Kupferstiche Dürers von Max Allihn, Dürerstudien, Leipzig 1871. Mit Vorsicht zu benützen sind dagegen die weiteren Ausführungen von A. Rosenberg, Dürerstudien, Zeitschr. f. bild. K. VIII. 284, 350; u. IX, 254.

die Zeitverhältnisse, unter denen das Blatt entstand, viel für sich. Im Jahre 1484 erliefs Papst Innocenz VIII. die berüchtigte Bulle: »Summis desiderantes«, in welcher er zur Verfolgung der Hexen in Deutschland auffordert. Der Inquisitor Jakob Sprenger verfasst im Jahre 1487 seinen Malleus maleficarum, den Hexenhammer, der 1489 zuerst in Köln, 1494 bei Anton Koburger zu Nürnberg gedruckt wurde. Schon 1496 erschien hier die zweite Auflage des Werkes nebst anderen Büchern über die Hexentheorie. Da konnte freilich ein Nürnberger Maler leicht auf die Darstellung einer Hexenceremonie verfallen; und in diesem Falle könnten die Buchstaben O. G. H. etwa in Sprenger'schem Latein zu lesen sein: Obsidium generis humani. Diese Auffassung mag rasch populär geworden sein und kann sich leicht als Tradition bis auf Sandrart fortgepflanzt haben; sie ward vielleicht auch vom Künstler mit Rücksicht auf den Markt begünstigt.

Im Grunde aber wird Wolgemut, wie sein gelehrter Rathgeber, den wir unbedingt voraussetzen müssen, doch nur mythologische Personen im Auge gehabt haben, wenn wir auch heute nicht im Stande sind, sie beim Namen zu nennen. Dafs dabei zugleich, dem Zeitgeschmacke gemäfs, die moralische Bedeutung unterlief, wie hinter weiblichem Reiz und weiblicher Eitelkeit Tod und Teufel lauern, ist natürlich und schliefst noch eine bestimmtere gegenständliche Erklärung gar nicht aus. Schliefslich war es doch dem Künstler weder um den Hexenhammer, noch um die classische Gelehrsamkeit, noch um die Moral zu thun, sondern um die Schaustellung des weiblichen Körpers und seiner Reize. Es herrscht auch in den vier nackten Frauen weitaus mehr Naturstudium als stilistische Auffassung; und wie der Meister im Herzen zu dem alten Banne stand, der gleicherweise auf Antike, Natur und Weiblichkeit lastete, kann nicht zweifelhaft sein.

Wenn nun in diesen beiden Fällen der Beweis der Originalität von Wolgemuts Stichen gelungen ist, dürfen wir uns bei der Vergleichung und Betrachtung der übrigen Nachstiche Dürers kürzer fassen. Der Raub der Amymone (B. 71), von Dürer selbst das »Meerwunder«, von Quad der »Seereiter«, vom Nürnberger Anonymus der »Seeräuber« genannt, ist im selben Sinne nach Wolgemut gestochen, dem dabei ohne Zweifel das Motiv einer, von einem Triton getragenen Nereide vorschwebte, wie es auf antiken Sarkophagen vorkommt. Körper und Kopftypus der Amymone zeigt Analogien mit der Venus auf dem »Traum«; ihre ruhige Lage contrastiert befremdlich mit dem zum Hilferuf geöffneten Munde. Eine Himmelserscheinung, wie von einem Kometen, hat Dürer in seiner Copie weggelassen; auch schliefst die Schraffierung der Luft, rechts vom Felsenabhange bei ihm mit einer

langen, wagerechten Linie allzu schroff ab. Das fächerartige Laubwerk rechts vom Kopfe des Triton, das bei Dürer den Ausblick nach dem Ufer so sonderbar stört, ist gleichfalls nur auf ein Versehen beim Copieren zurückzuführen; es fehlt auf Wolgemuts Stich, wo statt dessen ein kleiner Haarbüschel am Kopfe des Alten selbst sichtbar wird. Die Kupferplatte Wolgemuts war ursprünglich eher gröfser als jene Dürers; die späteren Abdrücke davon sind aber erst gemacht, nachdem sie links so weit abgeschnitten war, dafs die Zehen am Fufse der Amymone und die Figur der aus dem Bade steigenden Schwester im Hintergrunde darauf fehlen.

Schwieriger liegt das Verhältnifs von Original und Copie bei einem anderen mythologischen Kupferstiche, »dem grofsen Hercules«, auch genannt »die Eifersucht« [1]), und bei der Madonna mit der Meerkatze [2]), auf die wir noch zurückkommen. »Die kleine Reiterin« [3]) hat Dürer schon mit Rücksicht auf die Bewaffnung des sie geleitenden Landsknechts im gleichen Sinne nachgestochen. Wolgemut, dessen Stich zwar im Umfange, nicht aber in den Dimensionen der Figuren kleiner ist, hatte das Terrain rechts offenbar unvollendet gelassen, weshalb Dürer den Uebergang in das Weifse durch etwas Schraffierung vermittelte. Vom »wilden Hieronymus«, d. h. dem grofsen Hieronymus in der Wildnifs [4]) und von dem verlorenen Sohn [5]) sah ich keine mit W bezeichneten Originale. An dem zuerst genannten Blatte ist die alterthümliche Auffassung und der Typus Wolgemuts nicht zu verkennen; er hat Aehnlichkeit mit dem heiligen Joseph auf der heiligen Familie mit der Heuschrecke [6]).

Auch der verlorene Sohn ist eine sehr frühe Arbeit Dürers; sie stammt aus einer Zeit, für welche eine so tiefsinnige und doch zugleich schlichte Erfindung billig auffallen mag. Noch auffallender freilich ist im Gegenhalt dazu die starke Verzeichnung, durch welche der Ansatz der Beine an den Rumpf der Figur völlig ungelöst und unverständlich bleibt. Im Britischen Museum befindet sich eine Federzeichnung im Gegensinne zu Dürers Stich, auf welcher der Mann blofs leicht entworfen, die Schweine aber sorgfältig ausgeführt sind, alle Ferkel fehlen. Gerade einzelne Abweichungen und die Gegenseitigkeit sprechen für die Originalität der Zeichnung, die nach unseren bisherigen Anschauungen Dürern zugeschrieben wird. Quad, welcher auch den verlorenen Sohn zu den Copien Dürers nach

1) Bartsch 73.
2) Bartsch 42.
3) Bartsch 82.
4) Bartsch 61.
5) Bartsch 28.
6) Bartsch 44.

Wolgemut rechnet, wäre demnach im Irrthume und hätte blofs aus der ftiliftifchen Verwandtfchaft auf eine Vorlage des Letzteren gefchloffen. In dem Profile des am Schweinetroge knieenden, betenden Mannes klingt in der That der Typus des »grofsen Couriers« noch deutlich wieder. Ein Original Wolgemuts liefs fich aber bisher mit Beftimmtheit nicht nachweifen [1]). Ich getraue mich noch nicht, in diefer Frage eine Entfcheidung zu treffen.

Was den meiften jener Kupferftiche von Wolgemut grofsen Eintrag thut, ift die zu tiefe Schwärze, das Unreine, fogenannte Kothige auch früher Abdrücke. Wolgemut fcheint es noch nicht verftanden oder doch vernachläffigt zu haben, fich den Erfolg feiner Arbeit durch ein geeignetes, vorfichtiges Druckverfahren ganz zu fichern. Erft Dürer weifs auch gröfsere Platten ganz gleichmäfsig, zart und ohne Makel abzudrucken. Vor feinen Nachftichen traten Wolgemuts Originale frühzeitig in den Hintergrund. Alte Drucke von ihm find feit Quadens Zeiten Seltenheiten geworden, wie alle jene Blätter, die nicht gleich bei ihrer Entftehung und fortan durch bekannte, einem Werthzeichen gleichkommende Monogramme eines Dürer oder Schongauer vor Untergang gefchützt waren. Diefe confervierende Wirkung übte das W in der Mitte altdeutfcher Kupferftiche nicht, und feitdem man es Wolgemut abgefprochen hat, wurden diefelben noch weniger be-

---

1) Es giebt eine fogenannte rechtfeitige Copie nach Dürer (Heller Nr. 478), auf welcher die drei, bei Dürer unregelmäfsig geftellten Fenfter an dem Gebäude des Hintergrundes in wagrechter Linie ftehen; fie ift feltener als Dürers Stich und hat manche Vorzüge vor demfelben. Auf dem Berliner Mufeum befindet fich der Abdruck von einer bedeutend fchmäleren, dafür aber höheren, leider bereits ziemlich abgenutzten Platte auf dünnem Papier, welcher auch auf ein etwaiges Original Wolgemuts leiten könnte. Der Stich verhält fich im Gegenfinne zu dem Dürers und zeigt bemerkenswerthe Abweichungen von demfelben. Die drei Fenfter im Grunde ftehen auch dort in derfelben Flucht, find überhöht und haben, gleich allen übrigen, fichtbare Verkleidungen. Das Laub des Baumes in der Mitte ift in der alten, bei Wolgemut noch vorkommenden wolligen Haufenmanier gegeben. Die Gebäude des Hintergrundes werden noch von einer Kirche mit einem Thurme überragt, deffen zwei fichtbare Stockwerke mit polygoner Verdachung und dem Halbmonde darüber gar fehr an die Behandlung folcher Bauwerke in der Schedel'fchen Weltchronik erinnern. Leider ift der Berliner Abdruck nicht fo alt, um ein endgiltiges Urtheil über den Meifter zu geftatten. Dafs fich das W darauf nicht vorfindet, wäre von wenig Belang. Es könnte auch, falls es überhaupt dagewefen, leicht von einem fpäteren Befitzer der Platte getilgt worden fein. Auch auf der gegenfeitigen Copie des Giovanni Antonio da Brescia nach Dürers »Verlorenem Sohne« (Heller Nr. 480 und 482, die von derfelben Platte ftammen), wurde nachträglich der Name des Italieners gelöfcht und ftatt deffen Dürers Monogramm in der unteren Ecke links beigefügt. Aehnliches kann mit anderen aufgeftochenen Wolgemut'fchen Platten vorgegangen fein. Deren entftellte fpäte Drucke könnten dann vielleicht auch noch unter den Copien mit Dürers Monogramm aufzufinden fein.

achtet. Bricht sich aber die Ueberzeugung wieder Bahn, dass Dürer auch in der Kupferstechkunst Wolgemuts Schüler war, und dass dessen sogenannte Copien, Dürern als Originale und Vorlagen gedient haben, dann wird man denselben wohl noch eine erhöhte Aufmerksamkeit zuwenden und dadurch eine bessere Uebersicht über Wolgemuts Kupferstichwerk gewinnen, als ich jetzt zu bieten vermag.

Es hat allerdings eine grosse Schwierigkeit, an das Ergebniss, welches, mehr noch als historische Ueberlieferungen, augenscheinliche Thatsachen unerbittlich von uns fordern, auch wirklich zu glauben. Eine stattliche Reihe von Erfindungen, die zur Bildung unseres hergebrachten Begriffes von Dürer ganz wesentlich mit gedient haben, wird ihm abgesprochen; darunter gerade Blätter, welche unserer modernen Geschmacksrichtung am meisten zusagten und zur Vertheidigung seines »Schönheitssinnes« gerne in's Feld geführt wurden. Auf der anderen Seite kennen wir Wolgemut zu wenig, oder doch nur in einer Richtung, zu welcher die Compositionen, welche wir ihm hiermit zuschreiben müssen, gar nicht passen. Kurz es gilt eine unbekannte Grösse: Wolgemut aus der wohlbekannten und gewohnten Grösse: Dürer auszuscheiden. Zu den allgemeinen Bedenken gegen diese Operation gesellen sich aber auch noch ganz besondere. Die Madonna mit der Meerkatze (B. 42.) stach Dürer im entgegengesetzten Sinne nach Wolgemut, ohne die Wirkung des Originales zu erreichen; namentlich ist das ursprünglich feine, liebliche Köpfchen der Maria bei Dürer flacher und härter geworden. Alles deutet darauf hin, dass seine Copie nach einem späteren Drucke von der bereits abgenutzten Platte Wolgemuts und überhaupt flüchtiger gemacht ist. Auch in den besten Abdrücken Dürers fehlen z. B. die zurückgekrümmten Angelbeschläge an den Fensterläden des Weiherhäuschens im Hintergrunde, ferner das andere Tau, das an dem Schiffchen im Grunde den nöthigen Widerhalt bildet. Ueberdies hat Dürer den Halbmond am Himmel weggelassen. Weniger treu, wenn auch glatter ist der Pelz des Affen gestochen. Die Haltung des klotzigen Kindes ist minder klar, das Hündchen mit dem Vogel ungenau gezeichnet, am Zeigefingerchen der Nagel auch vergessen; die Gräser des Vordergrundes wieder zerstreuter gestochen im Gegensatz zu Wolgemuts Art. Gerade in diesen geringfügigen Abweichungen und Weglassungen verräth sich die Copie. Die Art der Ausführung stimmt mit der des verlorenen Sohnes.

Nun haben wir aber ein Aquarell von Dürer im Britischen Museum [1]), welches das Weiherhaus am Gleishammer mit seiner weiteren

1) Siehe oben S. 95.

Umgebung ganz ähnlich darſtellt, wie es hier im Hintergrunde des Kupferſtiches erſcheint — und zwar im Gegenſinne zu Dürers Stich. Es hat ſomit auf den erſten Blick den Anſchein, als ob jene Zeichnung das Studium zu dieſem wäre. Die Schrift auf derſelben ſcheint auch von Dürers Hand, wenn auch nicht das danebenſtehende Monogramm. Freilich ſind auch bedenkliche Unterſchiede zu vermerken; die Aufnahme des Häuschens in der Zeichnung iſt eine andere; mehr von unten geſehen, viel weniger detailliert, dagegen beſſer in der Luftperſpective [1]. Dazu kommt, daſs das mit dem Oberkörper zurückgewandte Kind auf der Madonna mit dem Affen entſchieden ein italieniſches Motiv iſt, wie es namentlich bei Lorenzo di Credi und ſeiner Schule vorkommt [2]. Selbſt die derben Formen des Kindes erinnnern an Lorenzo. Ein ähnliches Motiv zeigt aber auch eine colorierte Federzeichnung von Dürer in der Albertina, die Madonna in der Landſchaft mit den vielen Thieren, eigentlich eine heilige Familie, da im Mittelgrunde Joſeph herankommt; im Hintergrunde eine weite ſteile Berglandſchaft mit der Verkündigung an die Hirten; im Vordergrunde eine Unmenge von verſchiedenen Thieren, Vögeln, Inſecten, darunter ein halbgeſchorener Pintſch, ein Fuchs an der Leine, ein Hirſchſchröter, eine Krabbe, eine Libelle und eine Schnecke, ein Uhu im hohlen Baumſtumpf, Papagei, Specht, Rothkehlchen und Bachſtelze u. a. dazwiſchen allerlei Blumen, beſonders eine hohe Schwertlilie und eine Päonien, alles ſorgfältig ausgeführt in der auch bei Wolgemut beliebten Art und viel genauer, als die faſt bloſs mit der Feder ausgeführte Madonna. Sie ſitzt mit dem Buche im Schoſse da, herabblickend auf das Kind, das ein Erdbeerſträuſschen in der Hand hält. Es iſt eine naive Huldigung der ganzen friedlich um ſie verſammelten Creatur. Die Behandlung der Hauptfigur ſteht aber nicht auf der Höhe derjenigen des Beiwerks; insbeſondere die Draperie iſt unſicher und verworren. Die Haltung der Madonna erinnert an jene mit der Meerkatze, doch hat ſie hier den breiteren, kurznaſigen Typus, den Dürer ſpäter anwendet. Ein erſter, etwas abweichender Entwurf, in gröſserm Maſsſtabe, ganz leicht und bloſs mit der Feder gezeichnet, befindet ſich in der Hausmann'ſchen Sammlung. Das Aquarell ſtammt offenbar aus Dürers früher Zeit, bald nach ſeiner Rückkehr von der Wanderſchaft [3].

---

1) Denſelben Hintergrund, im ſelben Sinne wie bei Dürer, zeigt der punktierte Stich von Giulio Campagnola, B. 5, Raub des Ganymed, ähnlich aber im Gegenſinne die Landſchaft bei Robetta, B. 4, das erſte Elternpaar.

2) z. B. auf der freilich ſpäten Madonna mit St. Julian und St. Nicolaus im Louvre; auf der Madonna im Rund in der groſsherzoglichen Galerie zu Oldenburg.

3) Die Quadrierung darauf mit Bleiſtift iſt von einer ſpäteren Hand. Das Blatt

Noch viel verwickelter liegt das Verhältnifs von Dürer zu Wolgemut in der Entftehungsgefchichte des »grofsen Hercules«, genannt die Eiferfucht [1]). Unter den Federzeichnungen nach mantegnesken Stichen, welche Dürer im Jahre 1494 aus Italien mitbrachte oder gleich nach feiner Heimkehr gemacht hat, befand fich auch ein Orpheus, von den kikonifchen Weibern überfallen. Schon Sandrart rühmte diefe Zeichnung, er befafs fie und fabelte von ihr, dafs fie Dürers Probeftück zur Aufnahme in die Nürnberger Malerzunft gewefen fei. Sie befindet fich gegenwärtig in der Harzen'fchen Sammlung in der Kunfthalle zu Hamburg; dafelbft auch der äufserft feltene italienifche Stich, aus welchem die Figuren ganz getreu in demfelben Sinne entlehnt find [2]). Nur den landfchaftlichen Hintergrund hat Dürer ganz verändert. Orpheus, blofs mit einem Mäntelchen bekleidet, ift, von vorne gefehen, in die Kniee gefunken, indefs von beiden Seiten zwei Weiber in antiker Gewandung mit Knütteln auf ihn losfchlagen; zur Linken entflieht ein Kind. Statt der Laute liegt bei Dürer eine antike Leyer im Vordergrunde, darunter die ächte Bezeichnung: 1494, a. d. An Stelle des unnatürlichen Baumes hinter dem fliehenden Kinde zeichnet Dürer einen Feigenbaum, fehr ähnlich demjenigen auf dem mantegnesken Kupferftiche einer Grablegung [3]). Den von einer feften Stadt gekrönten Felfen in der Mitte erfetzt Dürer durch eine hohe Baumgruppe, fehr ähnlich derjenigen auf dem Kupferftiche Hercules; nur hängt ein offenes Buch in den Aeften und oben durch fchlingt fich eine Bandrolle mit der Infchrift: „Orfeus der Erst puseran" [4]). Auch die von vorne gefehene, zum Schlage ausholende Frau links und der davoneilende Knabe kehren in Dürers Kupferftich in der Mitte und zur Rechten wieder. Im Gegenfatze zu dem altitalienifchen Stiche ift Dürers Federzeichnung überhöht; die Figuren erfcheinen daher in viel gröfserem Mafsftabe und find demgemäfs auch viel mehr in's Einzelne durchgeführt als dort. Gleichwohl wird die Zeichnung durch Fülle und Ebenmafs der Formen, wie durch Sicherheit und Gefchmack der Linienführung von dem Kupferftiche Hercules noch bedeutend übertroffen.

Seitdem Sotzmann erkannte, dafs der Hercules des niederländi-

---

wurde öfter in Oel copiert, ein Beifpiel davon in der Galerie Doria in Rom, als »Breughel«, ein anderes beim Duca di Caffano in Neapel u. a. Ein Kupferftich darnach von Egid. Sadeler.

1) Bartfch 73.

2) C. Meyer: Die Harzen-Commeter'fche Sammlung, Archiv f. zeichn. Künfte, XVI, 88; W. Y. Ottley, Inquiry I, 403; Paffavant, Peintre-Graveur V, 47.

3) Bartfch, XIII, 317. Nr. 2.

4) Buzerante, Venetianifch-dialectifch für: bugierante, Knabenfchänder.

fchen Tagebuches identifch fei mit dem Kupferftiche, genannt: »die Eiferfucht oder der grofse Satyr«, kann auch über die Deutung des Gegenftandes weiter kein Zweifel beftehen. Es ift eine freie Darftellung der Gefchichte von Hercules, Neffus und Dejanira, nach irgend einer mittelalterlichen Auffaffung. Die Nymphe liegt freilich im Schofse eines Satyrs. Wohl hatte fich noch im XI. und XII. Jahrhunderte die antike Vorftellung von Centauren mit Pferdeleibern in der deutfchen Kunft traditionell erhalten, wie dies die Erzreliefs an den Thüren des Domes in Augsburg und an der Korffun'fchen Thüre der Sophienkirche in Novgorod bezeugen. Seitdem aber war fie in Vergeffenheit gerathen, und weder die deutfchen noch die italienifchen Meifter der Frührenaiffance haben es mit der Unterfcheidung von Centauren und Satyren genau genommen [1]). Hercules, als Hahnrei gekennzeichnet, bedroht das Paar mit einem Knüttel, ebenfo wie die in der Mitte ftehende, unerklärte weibliche Figur [2]). Diefe ift vielleicht blofs zur Ausfüllung aus jener Zeichnung Dürers von 1494 herübergenommen. Daher ftammt auch das fliehende Kind. Selbft die fteife Haltung des Hercules erklärt fich zum Theil aus der gegenfinnigen Verwendung der Motive von Arm und Bein an dem anderen Weibe, das, von rückwärts gefehen, gegen Orpheus ausholt. Noch mehr! Auch jene obenerwähnten gleichzeitigen Zeichnungen Dürers nach Mantegnas Kupferftichen haben Motive hergeben müffen. So entfpricht die Dejanira im Gegenfinne der von einem Triton auf dem Rücken geführten Nereide, links im Kampfe der Seegötter [3]). Auch der Satyr mit feinem gequetfchten Profile, den zottigen Lenden, dem in Blattwerk auswachfenden Haupthaare findet fein Vorbild in Dürers Zeichnung nach Mantegnas Bacchanal mit der Kufe [4]).

Wie einfach läge nun die Sache, wenn wir wie bisher Dürers Kupferftich als eine Originalarbeit des jungen Meifters anfehen könnten, dem alle jene auf der Reife gefammelten Copien als Studien gedient hätten! Das geht aber nicht an, denn der entfprechende Kupfer-

1) Vergl. v. Sallet, Kunftchronik VIII, 337; und Unterfuchungen über A. Dürer 17, ff. Hans Sebald Beham bezeichnet einen Satyr mit einem Weib im Schofse, B. 108, als: DEIANIRA und NESSVS; Heinrich Aldegrever bildet die Gruppe ebenfo, B. 93, und ftellt auch fonft die Centauren der Herculesmythe blofs mit Bockfüfsen dar, B. 92. Georg Penz bildet den Chiron, welchem Thetis den Achilles zur Erziehung übergiebt, B. 90, gleichfalls als Satyr mit dem Kinnbacken in der Hand, dabei die Auffchrift: ACHILLEM . HVNC · MAGISTRO · SVO · CHIRONE · 1543. Vergl. auch unten das X. Capitel über Dürers Satyrfamilie oder den »kleinen Satyr«.

2) Vafari, ed. Lem. IX, 261, fpricht von einer Diana, welche eine Nymphe fchlägt, die fich in den Schofs eines Satyrs geflüchtet, ganz aus eigener Erfindung.

3) Nach Mantegna, Bartfch, Nr. 17.

4) Bartfch, Nr. 20. Vergl. oben S. 87.

ſtich Wolgemuts nimmt trotz alledem und alledem die Originalität für ſich in Anſpruch, und Dürers Stich iſt eine Copie. Zum Glück liegen mir von beiden Arbeiten vortreffliche Abdrücke vor: ein früher, ſehr kräftiger Druck von Wolgemut auf der kaiſerl. Hofbibliothek in Wien, von Dürer ſogar der einzige Probedruck in der Albertina, auf welchem links der Satyr bis auf das Bein, dann Kopf, Arm und Schleier der Dejanira und rechts die ganze Partie unterhalb und zur Rechten des Hercules noch weiſs und bloſs ganz leicht mit der Nadelſpitze vorgeriſſen ſind. Hin und wieder ſieht man darauf noch einzelne ganz feine Querlinien, die zur Uebertragung der Umriſſe gedient haben mögen und wovon z. B. ein Strich über den Zehen der zuſchlagenden Frau auch im fertigen Stiche noch ſtehen geblieben iſt. Der auffallendſte, bereits von Bartſch verzeichnete Unterſchied beſteht darin, daſs auf dem Blatte Wolgemuts oben in der Luft links vier Vögel fliegen, und rechts zwei andere gröſsere im Kampfe mit einander begriffen ſind, gewiſſermaſsen den Vorgang unten parodierend [1]). Daher alſo der gleiche Vogel in der Hand des unten weglaufenden Kindes, den Dürer beibehielt, während er die Vögel in der Luft wegließs, vermuthlich vergaſs [2]). Der Baumſchlag hat bei Wolgemut noch etwas von ſeiner geballten haufenförmigen Art, bei Dürer iſt er freier aufgelöſt und leichter wiedergegeben. Die Figuren aber ſind auf Wolgemuts Stich überall beſſer und beſtimmter durchgezeichnet, auch der linke Arm des Hercules iſt weniger ſteif und hart. Quad von Kinkelbach hatte ganz Recht, wenn er ſagte, daſs Wolgemut in dem groſsen Hercules noch den Preis vor Dürer erhalten habe.

Damit ſtimmt auch die frühe Entſtehung des Stiches. Dieſelbe wird nicht bloſs durch die Wiederkehr von Motiven aus dem Hintergrunde auf Marcantons Mars und Venus von 1508 [3]) über dieſes Jahr, ſondern durch einen anderen Stich Marcantons noch viel höher hinaufgerückt. Es iſt dies der Satyr und das ſchlafende Weib mit dem Kinde, das auch den Vogel hält, ein Blatt, welches Bartſch [4]) für einen der erſten Stechverſuche Marcantons hält. Kehrt man nämlich dieſes Blatt um, ſo ſieht man, daſs die Platte nur ein Bruchſtück iſt von

1) Bartſch, P. G. VI, 339, Nr. 53. Vergl. über die Bedeutung der Vögel M. Allihn, Dürerſtudien 77.

2) Das Kind ſoll hier wohl Amor bedeuten. Noch eine andere kleine Beobachtung will ich nicht unterdrücken. Der Raum, welcher in der Mitte des Bodens von Arbeit frei blieb, reichte gerade für das kleine W aus, nicht aber für das gröſsere Monogramm Dürers. Um es anzubringen, verkürzte Dürer die Strichlage rechts, ſo daſs ihr Ende längs des Schenkels ſeines A ſchräge abgeſchnitten erſcheint.

3) Bartſch XIV, Nr. 345.

4) Nr. 285.

einer gröfseren, auf welcher früher eine gegenfeitige Copie des Wolgemut-Dürer'fchen Hercules angefangen war. Man fieht noch deutlich die Beine und den Rumpf in Umriffen. Die darüber geftochene Darftellung gehört, auch wenn fie nicht von Marcanton wäre, jedenfalls noch dem XV. Jahrhunderte an, oder doch einer Zeit, über welche Dürers Kupferftich, wenn er Originalarbeit wäre, nicht zurückverfetzt werden könnte. Weder in der Technik noch in der Behandlung der nackten Körper war Dürer in den erften Jahren nach feiner Heimkehr von der Wanderfchaft fo geübt, um felbftändig jene grofsen Kupferftiche zu fchaffen.

Ein kleinerer Stich, deffen Quad von Kinkelbach nicht erwähnt, genannt »der Koch und fein Weib«[1]), ein dicker Mann mit einem Kochgeräthe und mit einem Vogel auf der Schulter neben einer pathetifch auftretenden Bürgersfrau, fcheint gleichfalls Copie nach Wolgemut[2]). Wenigftens im Sinne Wolgemuts gezeichnet ift die alterthümliche kleine Maria auf dem Halbmonde, ohne Krone, mit blofsem Stirnbande[3]). Dagegen find zwei andere frühe Blättchen, die drei Genien mit dem Schilde und die drei Genien mit der auf dem Bocke reitenden Hexe, offenbar unter unmittelbarem italienifchen Einfluffe entftanden[4]). Die kühn bewegten, fetten Kinderkörper mit den fcharf unterfchnittenen Gliedern erinnern direct an Mantegna, von dem Dürer ähnliche Putten auf feiner Reife leicht gefehen haben kann. Die Engel im Dresdener Altar, der Amor auf dem »Traume des Doctors«, der Knabe auf der »Eiferfucht« find von derfelben Art. Die nordifche alte Hexe, welche auf dem fchwarzen Bocke rücklings fitzend durch die Luft fährt, ift mit Bezug auf die oben befprochene Darftellung der vier nackten Frauen von Wolgemut und Dürer ein Beweis, dafs derlei Vorftellungen den Meiftern geläufig waren. Mythologie, alter Götterglaube und Hexenthum fällt ja nach altdeutfchen Begriffen ganz nahe zufammen.

Alle diefe merkwürdigen Umftände zufammengehalten, bleibt kein anderer Ausweg als die Annahme, dafs Wolgemut und Dürer die erfte Zeit nach des letzteren Heimkehr von der Wanderfchaft in gutem Einvernehmen mit einander geftanden und gearbeitet haben. Hinter ihnen ftanden ihre gelehrten Freunde Schedel und Pirkheimer. Am 23. December 1493 war die »Weltchronik« vollendet. Viele Städteanfichten in derfelben, darunter auch Rom, verrathen bei aller

1) B. 84.

2) Paffavant, P. G. II. Nr. 76 erwähnt eine fogenannte Copie von W. zu Oxford, hinter der ich das Original vermuthe.

3) B. 30.

4) B. 66 u. 67.

Ungenauigkeit doch eine Aufnahme nach der Natur; ob Wolgemut felbft, ob fein Stieffohn Pleydenwurff zu diefem Zwecke gereift, oder ob Hartmann Schedel das Materiale dazu befchafft habe, wiffen wir nicht. Als nun Dürer 1494 aus Venedig heimkehrte, fand er für dasjenige, was er ftaunend in der Fremde gefehen hatte, daheim einen gut vorbereiteten Boden. Auch die von ihm mitgebrachten Copien nach italienifchen Kunftwerken, insbefondere nach mantegnesken Stichen, fanden in dem Freundeskreife unter der Veften ihre Bewunderer. Michel Wolgemut benutzte Motive aus denfelben zu den mythologifchen Kupferftichen, die offenbar gelehrten Rathfchlägen ihre Entftehung verdankten. Dürer feinerfeits wetteiferte dann wieder in feinen Copien mit der Ausführung feines Lehrmeifters.

An der Hand des Anatomen und Archäologen Hartmann Schedel konnte Wolgemut allerdings zur Entlehnung antiker Motive, wie zum befferen Verftändniffe des Nackten gelangen. Die trockene Compilation aus den Trümmern fremder Arbeiten wäre demnach fein Werk. Dürer ift in feinen Erfindungen ftets von peinlicher Selbftändigkeit. Wenn er in feiner Jugend die Werke anderer Meifter ftudiert und nachbildet, fo verfolgt er damit indirect den ausgefprochenen Zweck, fein Auge, feine Hand zu bilden. Er copiert Mantegna um des Seelenausdruckes und der plaftifchen Bewegtheit, Wolgemut um der technifchen Vollendung willen. Es galt, der noch widerfpenftigen Kupferplatte Herr zu werden. Aber auch die nackten Geftalten auf jenen grofsen Stichen, insbefondere die weiblichen, die Amymone, die Dejanira, die Venus, welche auf »dem Traume des Doctors« zuerft in der nordifchen Kunft ihre Reize enthüllte, »die vier Hexen«, in denen der weibliche Körper von allen Seiten zur Schau geftellt war, waren wohl geeignet, den Wetteifer Dürers herauszufordern. Lehrreich ift in diefer Hinficht ein Vergleich mit jenen kleinen Kupferftichen, die wir als erfte Originalarbeiten Dürers aus der gleichen Zeit anfehen müffen. Dahin gehört z. B. der heilige Sebaftian, von vorne gefehen, mit dem überlangen Rumpfe und dem grofsen apokalyptifchen Kopfe[1]), und der ftehende Schmerzensmann mit den erhobenen Händen, an dem die wulftige Anatomie, der verzeichnete Kopf und Augen und die fchwache Stichelführung derart auffallen, dafs man verfucht wäre, die Arbeit vor das Jahr 1497 zurückzuverfetzen und das Monogramm rechts unten in der Ecke als eine, erft fpätere Zuthat anzufehen[2]).

Und doch gelangte Dürer zu dem Verftändniffe männlicher Körperformen merklich früher, als zu demjenigen der weiblichen. Nicht

---

1) Bartfch, 56. 2) Bartfch, 20.

blofs die Unkenntnifs des menfchlichen Organismus, auch der Mangel an Anfchauung hinderte ihn daran. Es fcheint denn doch, als ob die Sitten der Zeit dem jungen Nürnberger das ungefcheute Studium weiblicher Modelle fehr erfchwert hätten. Die Nachricht, dafs ihm die ehrbarften Frauen und Jungfrauen als Modelle gedient hätten, ift nicht alt genug, und wenn fie zutrifft, fo dürfte fie doch nur für die fpäteren Lebensjahre des bereits berühmt gewordenen Meifters Geltung haben [1]). Den früheften weiblichen Act von Dürer befitzen wir vermuthlich auf dem Kupferftiche ehedem »Genovefa«, jetzt richtiger genannt »Die Bufse des heil. Johannes Chryfoftomus« [2]); ein Gegenftand, den auch andere Meifter, wie Lucas Cranach und Barthel Beham, zum Vorwande genommen, weil er Gelegenheit zur Darftellung eines nackten Weibes gab. Der greife Büfser erfcheint auch blofs ganz klein in der Landfchaft des Hintergrundes auf allen Vieren kriechend; die Verführte fitzt, ihr Kind fäugend, vorne in einer Felfenhöhle. Die Schwierigkeiten, welche dem Meifter diefe Figur bereitete, find noch im fertigen Stiche deutlich bemerkbar. Man fieht, wie er am Gefäfs ein Stück weggenommen hat; ja die Figur war bedeutend länger vorgezeichnet, denn über dem Kopfe fieht man noch die frühere Rundung fammt dem Haarfcheitel, daraus dann eine Höhlung im Felfen geworden ift; felbft der höhere Verlauf des alten Umriffes von Schulter und Oberarm ift kenntlich, obwohl die Pentimenti durch tiefes Auffteche̱n der Schattenlagen verwifcht werden follten. Solche Unficherheiten find darum bemerkenswerth, weil fie gegenüber feiner fpäteren Art zu fchaffen feltene Ausnahmen find. Jenem Zwiefpalt der Formen fcheinen indefs auch venetianifche Einflüffe nicht fremd gewefen zu fein.

Noch von 1501 befremdet uns die Zeichnung eines halb liegenden, nackten, den Oberkörper auf den Ellenbogen ftützenden Weibes, mit Feder und Pinfel auf grünem Grunde fein modelliert und weifs gehöht, in der Albertina. Darüber fteht von Dürers Hand die Auffchrift: »Daz hab' ich gfisyrt«, nebft Jahreszahl und Monogramm. Schon der ausdrückliche Zufatz, dafs er diefen weiblichen Act »gevifieret«, d. h. nach der Natur gezeichnet habe, läfst vermuthen, dafs ihm diefe Art des Studiums damals noch nicht fo gewöhnlich war. Der Augenfchein lehrt auch, dafs ihm die Formen des ziemlich wohl-

1) Manlius, Locorum communium collectio, Basileae 1563, II, 173. Abgedruckt: Strobel, Miscellaneen liter. Inhalts VI, 212: Apelles cum Venerem depingeret, curavit sibi triginta pulcherrimas virgines eligi, quas intueretur. Similiter fecit Durerus, honestus vir, pictor Norimbergensis, cui gratificatae sunt honestissimae matronae, virgines.

2) Bartfch 63.

gebildeten weiblichen Körpers bei aller Sorgfalt grofse Schwierigkeiten bereiten, namentlich gelang es ihm nicht, den Uebergang des Rumpfes in die Hüfte befriedigend zu löſen. Die Stellung der Figur und das feine lange Profil erinnern zwar im Allgemeinen an die Geſtalten der Dejanira und Amymone in den Stichen, die Auffaſſung der Einzelformen mit allen ihren Zufälligkeiten iſt aber eine ganz andere. Dürer läſst nur die Natur ſprechen, ſo weit er ſie verſteht, aber keine Spur von einer conventionellen antikiſierenden Formenſchönheit! Das ſchematiſche Ebenmaſs, die berechnete Zierlichkeit, welche in den mythologiſchen Figuren jener groſsen Stiche auch das Naturſtudium beherrſcht, indem es ſich an gegebene fremde Formen anlehnt, gerade dieſe, heute ſo gefällige Eigenthümlichkeit jener Blätter ſcheint das Eigenthum des alten Wolgemut zu ſein.

Nachdem aber Dürer ſeine »freie Hand erlangt« und ſich von der Leitung ſeines alten Meiſters völlig losgeſagt hatte, fand er raſch ſeinen Weg zur Vollendung. Ihm war es ja gegeben, wie keinem anderen vor ihm, die Natur in ſich aufzunehmen, und ſo folgte er ihr auch mit der Freude des Entdeckers auf allen ihren Spuren. Noch unbeirrt durch kalte, fertige Proportionsregeln, gab er ſich nun auch in der Darſtellung des weiblichen Körpers ſchrankenloſem Realismus hin. Im Anſchluſſe an die Modelle, welche ihm Nürnberg zumeiſt lieferte, entſcheidet er ſich für den Typus mit dem gerundeten Kopfe, dem eingebogenen Rücken und den ſtark ausladenden unteren Muskelpartien. Das früheſte Datum für eine derartige Auffaſſung weiblicher Formen überliefert uns eine Venus, rittlings auf einem gezäumten, phantaſtiſchen Delphine ſitzend und ein Füllhorn emporhaltend, auf dem ein kleiner Amor mit verbundenen Augen ſeinen Pfeil abſchieſst. Die runden, heiter herausblickenden Augen, das zuſammengeknüpfte Haar erinnern noch an das Modell, welches Dürer der Göttin der Schönheit würdig gehalten hat. Die Federführung in der Skizze iſt äuſserſt fein und zart. Die Zeichnung befindet ſich in der Albertina und trägt das Datum 1503. Wenige Jahre früher muſs die Entſtehung des kleinen, ſeltenen Contourſtiches fallen, genannt die »kleine Fortuna oder das kleine Glück« [1]). Sie ſteht in der Seitenanſicht auf einer kleinen Kugel und hält eine Diſtel, wie Mannstreu, in der Hand, doch deutet das Kopftuch und der lange Stab in der Hand auch auf die Benützung eines Actes. Es iſt, als erprobte Dürer hier zuerſt in einem leichten Verſuche die Stichhaltigkeit ſeiner neuen Naturanſchauung, bevor er ſich an die Ausführung desſelben Gegenſtandes

1) Bartſch 78

im Grofsen wagt in feiner »Nemefis«, die man gewöhnlich »das grofse Glück« oder die »grofse Fortuna« nennt[1]). Die geflügelte Göttin der Gerechtigkeit und Vergeltung fteht lächelnd gleichfalls auf einer Kugel und trägt in einer Hand Zaum und Zügel für den übermüthigen Glücklichen, in der andern einen Pokal für das unbeachtete Verdienft. In diefem mächtigen Frauenleibe verkörpert, tritt der nordifche Naturcultus zuerft vollbewufst und triumphierend in die Kunftgefchichte. Um den Preis der Wahrheit ift alles geopfert, was wir nach unferem antikifierenden äfthetifchen Formalismus etwa fchön nennen möchten. Und doch beugt fich der Gefchmack vor der unvergänglichen Wahrheit diefer Formen, vor der Fülle des Lebens, die aus diefen Gliedern quillt. Die Nemefis bezeichnet gewiffermafsen den Höhepunkt, auf welchem Dürer in feiner vorurtheilsfreien Schulung nach dem Nackten angelangt war. Seine weitere Ausbildung in diefer Richtung wird immer mehr und mehr von feinen Forfchungen nach den Proportionen des menfchlichen Körpers beeinflufst.

Was den tieferen Sinn und die äufsere Veranlaffung diefer Darftellung der Nemefis anbelangt, fo drängt fich mir ein ganz beftimmter Gedankengang auf, den ich nicht zurückhalten will, auf die Gefahr hin, dafs er irrig fei; denn er gewährt uns zugleich einen bedeutfamen Ausblick auf den hiftorifchen Hintergrund, vor welchem fich damals Dürers Schaffen bewegte. Unter dem Wolkenfaume, über welchem die Nemefis rechtshin gewandt fchwebt, hat Dürer eine Landfchaft dargeftellt. Mitten zwifchen fteilen Felsgehängen am Zufammenfluffe zweier Giefsbäche fieht man eine Ortfchaft, die, fo wie fie daliegt um das gothifche Kirchlein, ficher kein Phantafiegebilde ift, fondern auf irgend eine Naturaufnahme, auf eine beftimmte Gegend zurückführt. Zu Sandrarts Zeit wollte man darin Eytas bei Grofswardein erkennen, woher Dürers Vater ftammte. Abgefehen von der Schwierigkeit, das Herkommen der Anficht bis in Dürers Hände zu erklären, hat auch Charakter und Lage der Ortfchaft mit der ungarifchen Pufta nicht das mindefte gemein. Es ift vielmehr eine Gegend im Gebirge, ja geradezu eine Felfenfchlucht, was fich hier vor unferen Blicken aufthut. Offenbar fcheint doch die Oertlichkeit, welche hier gemeint ift, mit der Nemefis in den Wolken in irgend einem gedanklichen Zufammenhange zu ftehen. Ein denkwürdiges Stück Nürnberger Gefchichte könnte uns über die Dinge Auffchlufs geben.

---

1) Bartfch 77. Ein Studium zu dem Stiche, im Gegenfinne: die Umriffe der Geftalt und daneben noch der eine Flügel, etwas mehr gefaltet und ungemein forgfältig mit der Feder ausgeführt, befindet fich im Britifchen Mufeum.

Es ist der unglückliche Schweizerkrieg Maximilians I. im Jahre 1499. Unter den Ständen, welche auf das Ausschreiben des Kaisers sich beeilten, ihm Kriegsvolk zu senden, stand obenan Nürnberg. Die getreue Reichsstadt leistete Heerfolge mit 400 Mann Fussvolk und 60 Reitern in glänzender rother Uniform, deren Gebrauch um diese Zeit aufkam, dazu sechs Feldschlangen. An der Spitze dieser Schaar stand niemand anderes als der jugendliche Wilibald Pirkheimer, der nach seiner Rückkehr von den italienischen Hochschulen sich dem Dienste der Vaterstadt gewidmet hatte und nach seiner Verheirathung mit Crescentia Rieterin am 13. October des Jahres 1495 in den Rath gewählt worden war. Hatte er früher seine Neigung zum Kriegshandwerke den Studien geopfert, so bot sich ihm nun eine Gelegenheit, die Gesetzbücher und die Classiker der Alten mit dem Schwerte zu vertauschen und trotz des kläglichen Ausganges des ganzen Feldzugs die dauernde Gunst und den Rathstitel des Kaisers zu verdienen. In der blühenden Vaterstadt regte sich eben auch das Kraftgefühl, der Drang nach Heldenruhm und kriegerischen Thaten. Man fand Gefallen am Waffenspiel und erfasste nicht minder gern eine Gelegenheit zu blutigem Ernst, auch wenn es nicht bloss die Abwehr übermüthiger Angriffe auf das eigene Gebiet galt. Neben der wehrkräftigen Bürgerschaft, bei der Reiterdienste noch in hohem Ansehen standen, unterhielt der Rath manches stattliche Fähnlein geworbener Landsknechte. Auch diese Söldner waren geachtet genug, dass ein wohlhabender Bürger keinen Anstand nahm, ihrer einem die Hand seiner Tochter zu geben, und dass die Trinkstube der »ehrbaren« Herren auf der Frohnwage ihnen nicht verschlossen blieb. Dort machte sich unter andern jener Zamesser durch seine Händel berüchtigt, den Dürer in einem seiner Briefe aus Venedig ironisch den »frummen« nennt. Eben daselbst citiert Dürer einen etwas kräftigen Ausdruck des Peter Weisweber, welcher, sowie der gleichfalls von ihm genannte Nürnberger Bürger und Messingschläger Konz Kamerer, im Kriege von 1504 Hauptmann über einen Haufen städtischen Fussvolkes war [1]). Unter den Leuten dieses Schlages mag sich manche ganz ursprüngliche und anziehende Persönlichkeit befunden haben; dazu die malerische Tracht, das kecke Auftreten, das lustige Treiben auf der Strasse; das alles machte sie zu einem sehr beliebten Gegenstande bildlicher Darstellung, sobald sich dieselbe einmal der alltäglichen Umgebung zuwandten. Auch Dürer hat diese Krieger aller Art fleissig studiert, um nachmals seine Passionsbilder reichlich mit ihnen zu bevölkern.

1) Lochner, Personennamen S. 38—41.

Ein frühes Zeugnifs dafür liefert die grofse colorierte Federzeichnung des Reiters in der Albertina vom Jahre 1498. Das Pferd ift noch ziemlich unvollkommen und entfpricht vielfach dem des heiligen Euftachius auf dem Kupferftiche, zu dem es auch als Studium gedient zu haben fcheint. Als Dürer dann fpäter Figur und Rüftung des Reiters zu dem berühmten Stiche von 1513, genannt »Ritter, Tod und Teufel«, benützte, fchrieb er auf die fleifsig ausgeführte Zeichnung die Worte: »Das ift die Rüftung zu der Zeit in Deutfchland gewefen«. In diefer Zeit ftach Dürer auch die Gruppe von fünf Landsknechten und einem Türken [1]). Die Behandlung des Stiches ift noch ziemlich fpitz und mager, die Zeichnung der Figuren aber bereits fo vorzüglich, dafs wir es hier kaum mit einer felbftändigen Arbeit Dürers zu thun haben. Das forgfältig vorbedachte, pathetifche Auftreten diefer Figuren widerfpricht dem ebenfo, wie die gediegene Durchbildung derfelben, und führt uns weit eher auf Wolgemut oder einen anderen Meifter von deffen Schule zurück. Von einem folchen, wenn auch untergeordneteren, findet fich in dem noch mehrfach erwähnten Handfchriftenbande Hartmann Schedels in München [2]) ein Kupfer nach einer Gruppe von drei Landsknechten mit Fahne und Hellebarden. Der Stecher diefes unbezeichneten Blattes vergleicht fich in feiner trockenen und dünnen Stichelführung dem Meifter M. Z. und den früheften Arbeiten Dürers. Es fcheint diefelbe Hand, welche mit dem Monogramme P. W. ebenfalls zwei folche Landsknechte im Zwiegefpräch gefertigt hat [3]). Eine frühe Originalarbeit Dürers ift wohl der etwas ungeftüm bewegte Fahnenträger [4]). Das Andreaskreuz des Vliefsordens auf der Fahne, fo wie es Maximilian I. als Herzog von Burgund zu führen pflegte, deutet unmittelbar auf den Reichskrieg von 1499 hin. Um diefelbe Zeit fällt auch noch die Entftehung des kleinen Stiches: St. Georg zu Fufs vor dem erlegten Drachen [5]). An ihm ift insbefondere die ritterliche Rüftung mit dem Burgunderhelm zu feinen Füfsen ungemein liebevoll ausgeführt.

Der Kriegszug nach der Schweiz gab einmal dem gehobenen Selbftbewufstfein der Nürnberger Bürgerfchaft eine willkommene Nahrung. Ihr treffliches, fchmuckes Aufgebot mit dem feingebildeten Führer ftach vortheilhaft ab von den übrigen Zuzügen der Reichstruppen. Nur diefen und zumeift den übelbeleumdeten Schwaben, den Urhebern der Fehde, mochte man die Mifserfolge des Krieges Schuld geben; an der Rühmlichkeit der eigenen Theilnahme, daran

1) Bartfch 88.
2) Codex lat. 716. Fol. 328.
3) Bartfch, P. G. VI, 310, Nr. 3.
4) Bartfch 87.
5) Bartfch 53.

zweifelte gewifs niemand in Nürnberg — wie denn öfter geschichtliche Thatsachen nicht sowohl durch ihre praktischen Resultate, als durch den idealen Rückschlag, den sie auf andere Verhältnisse üben, ihre richtige Bedeutung erhalten. So konnte sich denn Pirkheimer selbst bemüfsigt fühlen, wie einst Xenophon und Caesar, uns die Geschichte jenes seines Feldzuges zu überliefern in seinem fliefsenden Latein, ein Meisterstück zeitgenössischer Geschichtschreibung [1]). Und wie die Gelehrsamkeit, so schöpfte auch die Kunst von dem durch örtliches und zeitliches Interesse getragenen Stoffe. Es erschienen alsbald in Nürnberg drei grofsmächtige Kupfer, je aus zwei Platten zusammengesetzt, auf denen der ganze Verlauf des Schweizerkrieges bildlich dargestellt ist unter dem deutschen Titel: »Diefs ist der Krieg zwischen dem Römischen König und den Schweitzern und die ganze Landschaft: Städte, Schlösser und Dörfer im Schweitzerland«. Die Annahme Passavants [2]), dafs das Werk schweizerischen Ursprunges sei, ist unbegründet, und wird durch die Bezeichnung Maximilians als Regia Maiestas im lateinischen Titel, wie durch den Dialect der deutschen Aufschriften und endlich besonders durch Stil und Technik der Kupferstiche widerlegt. Die Zugehörigkeit derselben zur Nürnberger Schule kann nicht zweifelhaft sein, und trotz dem unverständlichen Einschiebsel dürfte das auf einem der Blätter stehende Monogramm von dem sonst vorkommenden P. W. kaum zu unterscheiden sein.

Das eigenthümliche, oben geschilderte Verhältnifs Wolgemuts zu der Familie Pleydenwurff drängt mich zu einer Vermuthung, die viel für sich hat, falls meine Ueberzeugung, dafs Wolgemut auch Kupferstecher gewesen sei, überhaupt Bestätigung und Nachfolge findet — zu der Vermuthung nämlich, dafs vielleicht auch jene zuverläfsig in Nürnberg entstandenen Kupferstiche, welche mit dem Monogramme P. W. oder ähnlich bezeichnet sind, auf die Pleydenwurff-Wolgemut'sche Werkstatt zurückzuführen seien [3]). Ein Beispiel derartiger Combination zweier Namen läfst sich gerade bei Wolgemut nachweisen und zwar auf einem Stiche seines Schülers oder Gesellen Mair von Landshut, St. Anna selbdritt, der zu beiden Seiten ein W und in der Mitte: »MAIR 1499« aufweist, der also gemeinsam ausgeführt oder doch verlegt und verkauft ward [4]). Wilhelm Pleydenwurff war damals freilich bereits verstorben. Wir sahen aber, dafs darum die Sorge für seine

1) Bilib. Pirkheimer, Bellum Helveticum, Opera ed. Goldast; und bei M. Freher, Scriptores rerum germanicarum III, 66 ff.

2) Peintre-Graveur II. S. 160.

3) Christ, J. F., Anzeige der Monogrammatum, Leipz. 1747, S. 345 und Diction. des Monogr. Paris 1762. S. 255, vermuthete bereits in Pw das Zeichen Pleydenwurffs.

4) Bartsch, P. Gr. VI, 366, Nr. 8.

Familie noch nicht von Wolgemut genommen war. Vielleicht auch, dafs ein Bruder Wilhelms oder ein anderes Mitglied der Familie Pleydenwurff wieder in einem ähnlichen Verhältniffe zu dem Stiefvater ftand. Doch laffen wir diefe Nebenfragen dahingeftellt und faffen wir dafür jene illuftrierte Kriegschronik felbft näher in's Auge!

Auf den überhöhten Blättern thürmen fich Berg und Thal in alterthümlicher Weife und in immer mehr fich verjüngendem Mafsftabe übereinander, fo dafs blofs im äufserften Vordergrunde gröfsere und trefflich durchgeführte Perfonen- und Reitergruppen Platz finden. Eine derfelben erinnert ftark an die Landsknechte auf Dürers zuvor erwähntem Stiche [1]). Weiter nach rückwärts erfcheinen dann die Figuren der Kämpfer gemeinhin zu grofs im Verhältniffe zu den, in der Art der Schedel'fchen Chronik entworfenen Baulichkeiten. So unvollkommen diefe, an die Formen alter Landkarten ftreifenden Anfichten auch fein mögen, fie fetzen doch eine Landes- und Ortskenntnifs voraus, wie fie fich die damalige Zeit ficher nicht durch blofses Hörenfagen, fondern nur durch eigenen Augenfchein verfchaffen konnte. Darum wohl auch dachte Paffavant zunächft an einen Schweizer Künftler. Müffen wir nun diefe Annahme verwerfen, fo erinnert uns diefelbe doch an die bekannte Thatfache, dafs unter den Malern diefes Landes manche, wie Urfe Graf und Manuel Deutfch, zugleich leidenfchaftliche Kriegsleute gewefen feien. Sollte es darnach unwahrfcheinlich fein, dafs fich unter den Soldaten des kunftreichen Nürnberg neben Gewerbsleuten aller Art nicht auch Künftler und Zeichner befunden hätten, die im Stande gewefen wären, Einzelanfichten und die Situationen des Feldzuges in einer, wenn auch primitiven Weife wiederzugeben? Anders liefse fich wenigftens das Erfcheinen der illuftrierten Kriegschronik von 1499 in Nürnberg fchwerlich erklären.

Räumen wir aber einmal diefen Zufammenhang ein, dann haben wir nur noch einen Schritt zu der verlockenden Hypothefe, dafs aus gleicher Quelle auch die Skizze zu der in ihrer Auffaffung fo fremdartigen Landfchaft unter der »Nemefis« herrühre; dafs damit irgend eine, den Kaiferlichen oder fpeciell den Nürnbergern in dem Kriege verderblich gewordene Oertlichkeit gemeint fei — wie etwa das Quellengebiet der Etfch in Tirol, wo es auf jenem Plane heifst: »Auf diefer Malfer Heide ward viel Volks erfchlagen«, und wovon Pirkheimer berichtet, dafs fie 1000 Todte unbegraben zurückgelaffen hätten [2]). Dann würde fich die »Nemefis« Dürers als ein Gedenkblatt auf den unglück-

1) Bartfch, 88.

2) Dies war feit Jahren niedergefchrieben; da fand ich im Nachlaffe A. von Zahns die Notiz, die Landfchaft auf dem »grofsen Glück« entfpreche Haigerloch in Schwaben, eine ftarke Meile weftlich

lichen Schweizerkrieg enthüllen — wie etwa Rembrandt im Iahre 1633 eine nackte Fortuna adverſa auf dem Schiffe ſegelnd mit Bezugnahme auf die Seeſchlacht bei Actium radiert hat [1]). Dann wäre endlich der Pokal, den ihre Hand hinreicht, abgeſehen von ſeiner allegoriſchen Bedeutung, kein anderer als der goldene Becher, mit welchem der Rath von Nürnberg Pirkheimer nach ſeiner Rückkehr unter öffentlichen Lobeserhebungen beehrte.

Sollte auch dieſer Erklärungsverſuch ſich nicht ganz bewähren, ſo bleibt doch deſſen Durchführung an dieſer Stelle deshalb nicht nutzlos, weil er ſich nur aus jenem Materiale aufbaut, welches den hiſtoriſchen Boden für Dürers Perſönlichkeit bildet. Als erwieſen dürfen wir immerhin annehmen, daſs ſich kurz vor Thorſchluſs des XV. Jahrhunderts in einer deutſchen Kriegerſchaar, geführt von einem Bürger, dem die Sprache und die Gedankenwelt des alten Hellas vertraut waren, auch mindeſtens Ein Künſtler befand, tüchtig an Auge, Herz und Hand. Das Bild, welches dieſer heimbrachte von dem, was ſie geſchaut, vollbracht und erlitten hatten, kann ſich freilich nicht meſſen mit dem, welches der Gelehrte in ſeinem Buche niederlegte. Aber Eins gehört zum Andern; der eine ſprach zu den wenigen Gebildeten der Zeit, der andere ſprach in Bild und Wort zu allem Volke — wer wollte entſcheiden, welcher von beiden in ſeiner Zeit damit mehr gewirkt und gefördert habe? Heute freilich iſt der Zeichner vergeſſen, ſein Werk faſt unbekannt, indeſs Pirkheimers Commentar dazu ſeine claſſiſche Objectivität für immer bewahrt hat und darin die Lichtblitze einer neuen Welt von Empfindungen und Ideen. Welche edlen Worte legt er z. B. jenem Schweizermädchen in den Mund, die ſtolz den Frieden anzubieten kommt, ſie klingen wie eine Verherrlichung des feindlichen Gemeinweſens, ſeiner Sitten und ſeiner Freiheit. Und wie bitter wird er hinwiederum gegen dieſelben Schweizer, wo er zum Schluſſe von dem feilen Volke ſpricht, das ſich an die Franzoſen verkauft »zur ewigen Schmach der geſammten deutſchen Nation«.

---

von Hechingen im Hohenzoller'ſchen. Und wirklich überraſcht noch heute die Lage dieſer Stadt in der Felſenſchlucht durch ihre Aehnlichkeit mit jener Landſchaft. Vergl. den Stahlſtich in: G. Schwab, Das maleriſche und romantiſche Deutſchland, Leipzig 1846, I. 111—114. Zahn kam ſomit von ganz anderer Seite auch auf eine ſchwäbiſche Gegend, und ich füge ſeine Meinung deshalb bloſs äuſserlich hier an, um dem Todten das geiſtige Eigenthum daran zu wahren. Doch möchte ich ihm zuſtimmen. Immerhin konnten die Nürnberger Fähnlein über Haigerloch gekommen ſein. Dieſe Stadt liegt aber an der Eyach, in welche ein wenig oberhalb ein Sturzbach mündet. Sollte eine undeutliche Ueberlieferung des Fluſsnamens Eyach Sandrart zu einer Verwechslung mit dem Ortsnamen Eytaſch verleitet haben?

1) Bartſch, Catalogue des Eſtampes de Rembrandt, Vienne 1797. Nr. 111. Blanc, L'oeuvre de Rembrandt, Nr. 81.

Eine andere Epifode feiner Erzählung kennzeichnet den Standpunkt des Humaniften vielleicht am beften. Von der verheerenden Expedition durch das Engadin wird Pirkheimer vom Kaifer mit 200 Leuten über das Stilffer-Joch hinübergefandt nach Worms oder Bormio, Proviants halber. Auf dem Wege dahin kommt er durch ein grofses ausgebranntes Dorf, an deffen Ausgange zwei alte Weiber an die 400 Kinder, Knaben und Mädchen, gleich einer Herde vor fich hertreiben. Alle find fo blafs und mager und fo kraftlos, dafs ihr Anblick Schaudern erregt. Pirkheimer fragte nun die beiden Alten, wo fie mit dem unglücklichen Haufen hin wollten. Kaum konnten fie ihm antworten vor Schwäche und Schmerz und ihm fagen, er werde es felbft gleich fehen. Hierauf zogen fie auf eine Wiefe, wo fie, kaum angelangt, fämmtlich, grofs und klein, niederfielen und Pflanzen ausriffen und gierig verzehrten. Bei diefem Anblick fühlt fich Pirkheimer anfangs ganz betäubt, endlich bricht er in Thränen aus über folchen Jammer. Die Alten aber erzählen ihm, wie die Väter diefer Unglücklichen im Kriege gefallen, ihre Mütter in Kummer und Elend verkommen und verfprengt, ihre Wohnungen verbrannt und fie felbft von aller Welt verlaffen wären; der Haufe diefer armen Kleinen wäre noch viel gröfser gewefen, Hunger und Tod hätten denfelben fchon fo gemindert, und fie hofften bald alle an die Reihe zu kommen. Daneben konnte der Gelehrte noch bemerken, dafs die Kinder den fäuerlichen Kräutern den Vorzug gaben und diefelben durch den blofsen Anblick zu erkennen wufsten.

Seit die Welt von den Schrecken des Krieges heimgefucht wird, ift gar viel folch' unfäglichen Elends über die Menfchen ergangen. Aber es fand fich niemand in der harten alten Zeit, der es der Mühe werth gefunden hätte, ihrem Jammer eine ernftere Betrachtung und Theilnahme zu widmen. Endlich ift die Zeit um, der Menfch wird menfchlich, er lernt fich fühlen in fich felbft, in Anderen, in feinem Volke, in feinem ganzen Gefchlechte! Und wir fehen einen deutfchen Kriegsoberften erbeben und Thränen vergiefsen, angewandelt von jenem Gefühle, dem unfer Dichter mit den edlen Worten Ausdruck gegeben hat: »Der Menfchheit ganzer Jammer fafst mich an«! Aus folchen Empfindungen fpricht der Geift der Humanität, der fich loslöft von der mittelalterlichen Weltanfchauung und in der Rückkehr zur Natur und zum Menfchen für den neuen Inhalt die neue Form des Ausdrucks findet. Sie kennzeichnen Pirkheimer ebenfo wie Dürer als Bürger einer befferen Zeit, als moderne Menfchen.

IX.

Die Apokalypse und die frühen Holzschnitte.

»Ach herr gib uns darnach das new geziert Jeruſalem, das vom himmel herabſteigt, davon Apocalypsis ſchreibt.«

Dürer.



Ob Dürer, ob Wolgemut? Dieſe Frage ſpitzt ſich erſt recht in ihrer ganzen Schärfe zu, wenn wir auch den inneren Gegenſatz zwiſchen den beiden Männern verfolgen und ſehen, in wie ganz verſchiedener Weiſe die Zeichen der nahenden Zeit auf ſie einwirkten. Eine tiefe Erregung hatte ſich am Schluſſe des XV. Jahrhunderts der Gemüther in Deutſchland bemächtigt. Mit ungeahnter Kraft erhob ſich der ſo oft zurückgedrängte Volksgeiſt gegen die veraltete hierarchiſche Weltordnung, wie ſie im Papſtthume und im Römiſchen Kaiſerthume gipfelte. In dieſen beiden Spitzen des mittelalterlichen Syſtemes war nämlich gerade damals ein Perſonenwechſel eingetreten, der wohl geeignet war die ſchlummernde Oppoſition theils zu neuen Hoffnungen zu erwecken, theils zur Verzweiflung aufzuregen. Im Jahre 1492 beſtieg der ſittenloſe Alexander VI. aus der ſpaniſchen Familie der Borgia den päpſtlichen Stuhl, und im folgenden Jahre trat Maximilian I., ein junger und hochgemuther, ritterlicher und geiſtreicher König an die Spitze des Römiſchen Reiches deutſcher Nation. Welche Gefühle, welche Ausſichten muſsten ſich da nicht aller Denkenden, der Guten und Beſten im Volke bemächtigen? Und wirklich ſchaarten ſich alsbald die Stände und Fürſten um das neue Reichsoberhaupt, eifrig bemüht um die endliche Aufrichtung eines ewigen Landfriedens, um die Herſtellung einer Reichsverfaſſung. Das erſte und ſtärkſte Hinderniſs, auf welches dieſe Beſtrebungen ſtieſsen, war der hergebrachte groſse Einfluſs des Papſtes auf die öffentlichen Verhältniſſe Deutſchlands; und als man 1495 einen Reichsrath zu errichten dachte, beſprach man

ſogleich deſſen Verpflichtung, die Beſchwerden der Nation gegen den Römiſchen Stuhl in Betracht zu ziehen. Und womit antwortete der Papſt? Er trat im Jahre 1496 gegen das Leſen und Verbreiten ketzeriſcher Schriften auf und ſchärfte den Buchdruckern unter Androhung des Bannſtrahles ein, kein Buch zu drucken, bevor der Biſchof ihrer Diöceſe es nicht begutachtet und die Erlaubniſs zum Drucke gegeben hätte. Und als dann im Jahre 1500 das neue Reichsregiment doch zu Stande gekommen war und dasſelbe nun wirklich eine Geſandtſchaft an den Papſt ſchickte mit der ernſtlichen Bitte um Abſtellung der Eingriffe und Ungeſetzlichkeiten, da erlieſs Alexander VI. die Bulle von 1501, durch welche die geiſtliche Büchercenſur förmlich in Deutſchland eingeführt wurde [1]).

Sehr richtig erkannte ſo das Papſtthum die treibende Kraft, aus welcher der Widerſpruch gegen ſeine Vorherrſchaft die Nahrung ſchöpfte, im deutſchen Schriftthume, und namentlich in dem ihm innewohnenden Drange nach publiciſtiſcher Vermittelung. Umſonſt verſuchte es aber dieſe Quellen und Ausflüſſe einer tiefgehenden Reformbewegung zu verſtopfen. Durch tauſend Adern ſtrömte das neue Leben, und ſeine Ideen haben früh ſchon auf einem Gebiete um ſich gegriffen, das die aufgeklärten Päpſte jener Tage wohl kaum beachtet, um wie viel weniger noch mit Miſstrauen angeſehen haben — auf dem Gebiete der deutſchen Kunſt. Indeſs das Papſtthum ſeinen Sitz mit dem reichſten Glanze der Renaiſſance ſchmückte und die Blüthe einer, am antiken Ideal genährten italieniſchen Kunſt gehorſam ſeinen Befehlen diente, wagten es die unſcheinbaren deutſchen Holzſchnitte und Kupferſtiche, ſeine erhabene Weltſtellung anzutaſten und zu unterwühlen, indem ſie Hunderttauſende vernehmlich anſprachen — überall, auch auf offener Straſse — und darunter auch jene Armen am Geiſte, denen Schrift und Buch noch verſchloſſen blieb.

An der Spitze derer nun, welche ſo zum offenen Angriff ſchritten, ſteht Michel Wolgemut. In Januar des Jahres 1496 warf er einen kleinen Kupferſtich auf den Markt, der eine arge Läſterung des päpſtlichen Stuhles darſtellte. Er führt in vollkommenen Renaiſſancebuchſtaben die Aufſchrift: »ROMA CAPVT MVNDI«, Rom das Haupt der Welt. Man ſieht darauf links im Grunde die Engelsburg, überragt von einer mit den Schlüſſeln Petri gezierten Fahne, rechts die mittelalterliche Torre di Nona, von der heute noch die Via di Tordinona den Namen führt, und zwiſchen beiden hindurch flieſst der

---

1) Ranke, Deutſche Geſchichte im Zeitalter der Reformation. Friedrich Sachſe, Die Anfänge der Büchercenſur in Deutſchland, Leipz. 1870.

Tiber [1]). Mitten inne aber fteht ein weibliches Ungeheuer, mehr befchuppt als behaart, auf einem Bockfufs und einer Geierklaue. Ihre linke Hand ift zum Zugreifen bereit, an Stelle der rechten erfcheint eine Katzenpfote. Am Steifs fitzt eine häfsliche Maske und ein Schweif, der in einen züngelnden Drachenkopf ausläuft, zwifchen den Schultern aber ein Efelskopf, weshalb man das Blatt auch fpäter kurzweg den »Papftefel« genannt hat. In fehr bezeichnender Weife erfcheint neben diefem Ungethüm noch ein antikes Gefäfs von der Form der Amphoren. Die Baulichkeiten find ganz einfach in der Art der Schedel'fchen Chronik behandelt [2]).

Welche Fluth von derber, beizender Satire liegt nicht in diefem einen Blatte! Und da konnte es Wolgemut wagen, fein Monogramm, das Zeichen feiner Werkftätte darunter zu fetzen; eine Kühnheit, wie fie im Jahre 1496 wohl nirgends möglich war, als unter dem aufgeklärten und milden Stadtregiment der Patrizier von Nürnberg. Es liegt auf der Hand, dafs wir es hier mit einem mittelbaren Producte der humaniftifchen Aufklärung zu thun haben, die ja gerade in der guten Gefellfchaft der wahrhaft freien Reichsftadt namhafte Vertreter zählte. Alle Umftände führen feinen Urfprung auf denfelben gelehrten Kreis zurück, der eben erft die Publication der Weltchronik in's Werk gefetzt hatte. Diefem Kreife nahe ftand ja auch der gelehrte Bürger Peter Dannhaufer, der Freund des Konrad Celtes und von diefem Petrus Danufius oder Abietiscola genannt, der zwei oder drei Jahre zuvor den »Archetypus triumphantis Romae« verfafst und feinem Gönner, dem Kirchenmeifter Sebald Schreyer, gewidmet hatte. Wie ein Satyrfpiel zu diefem Werke über das antike Rom erfcheint darauf das Blatt Wolgemuts. Und vielleicht hatte der fromme Karthäuferprior Georg Pirkheimer doch nicht fo ganz Unrecht, wenn er Dannhaufern nachfagte, dafs ihn das Lefen der heidnifchen Bücher und Poeten dem wahren Kirchenglauben abwendig mache, ein Vorwurf, gegen welchen fich Dannhaufer in einer befonderen Apologie vertheidigen zu müffen glaubte [3]).

Neben der unleugbaren Einwirkung humaniftifcher Aufklärung hat aber das fatirifche Blatt Wolgemuts noch eine populäre biblifche

1) Paffavant, P. Gr. II. S. 135. Nr. 71. Die übrigen Infchriften lauten, oben: CASTEL S. AGNO — TORE DI NONA — TEVERE; unten links das Datum: IANVARII 1496 und in der Mitte das Monogramm W. Eine verkleinerte beiläufige Reproduction des höchft feltenen Kupferftiches enthält die Initiale am Anfange des Capitels.

2) Derfelbe Efelskopf erfcheint dort auch genau fo in der Darftellung eines von der Nymphe Circe Verwandelten, obwohl der Text einen folchen keineswegs verlangt.

3) K. Hagen, Deutfchlands liter. und relig. Verhältniffe, I, 185.

Grundlage. Die Idee, »Rom das Haupt der Welt« als ein weibliches Ungethüm darzuftellen, erinnert unwillkührlich an die »grofse Babylon«, die man damals fo gerne zum Vergleiche heranzog; ihr Urfprung ift das 17. Capitel der Apokalypse, das mit den Worten fchliefst: »Und das Weib, das du gefehn haft, ift jene grofse Stadt, die Gewalt hat über die Könige der Erde«. Wo immer der chriftliche Volksgeift irre wurde an den beftehenden Einrichtungen, da befchäftigte er fich gerne mit der Offenbarung Johannis, »die ihm Gott gegeben, feinen Knechten zu zeigen, was da gefchehen mufs in Bälde«, mit jener räthfelvollen Schrift, die ja auch einem folchen Gefühle tiefen Mifsbehagens ihre Entftehung verdankte. Selbft ein Buch mit fieben Siegeln, gab die Apokalypfe dem grübelnden Frager freilich keine Antwort, keinen irdifchen Troft. Es geht nur ein dämonifcher Zug der Vernichtung durch das ganze Buch, und an ihren Schrecken weidete fich die Phantafie der Verzweifelten. Der geheimnifsvolle Triumph einer höheren fittlichen Macht über alle Gewalten diefer Erde hatte etwas Reinigendes, Erhebendes für die Unterdrückten, und die Befchäftigung mit den letzten Dingen verfetzte die Gemüther in jene Spannung, welche fie von den kleinen Bedürfniffen des täglichen Lebens abzog und fo den Boden fchuf für eine geiftige Umwälzung. Mit Vorliebe behandelte daher fchon die altchriftliche Kunft apokalyptifche Stoffe. Auch dem Ausbruche der huffitifchen Bewegung war eine folche Zeit des Grübelns voraufgegangen, und die alten Meifter der Prager Schule gefielen fich daher in apokalyptifchen Darftellungen. Bedeutfame Ueberrefte davon find uns noch auf der Burg Karlftein erhalten. Vielleicht das ältefte deutfche Blockbuch ift eine Offenbarung Johannis. Ihrer Illuftrierung ift auch in der Kölnifchen und der Koburger-Bibel eine befondere Aufmerkfamkeit gewidmet. Umfonft hatte fich indefs das XV. Jahrhundert an der Befferung der öffentlichen Zuftände abgemüht; in fruchtlofen Anläufen waren feine Kräfte verzettelt. Indem fich dasfelbe nun zu Ende neigte, lagerte auf's Neue die Schwüle, die dem Sturme vorangeht, über den Geiftern, und wieder tritt die Apokalypfe in den Vordergrund der künftlerifchen Darftellung.

Zur felben Zeit, da Wolgemut fein Pamphlet über die fündige Roma veröffentlichte, arbeitete der junge Dürer in einem Haufe nebenan an feiner Offenbarung Johannis. Ein Jahr zuvor 1495 entwarf auch er das Bild der babylonifchen Hure für das vorletzte Blatt feiner Holzfchnittfolge. Die Zeichnung in der Albertina ift zugleich das frühefte mir vorgekommene Studium Dürers zu einem feiner bekannten Werke [1]).

1) Facfimile abgebildet in: Trachtenbilder aus der Albertina, Wien 1871. Radiert im Gegenfinne von C. Favart 1818. Kreide, Feder und getuscht.

Und was zeigt uns das Blatt? Nichts als die aufrechte Geſtalt einer Dame der Zeit in reichem, ſtark ausgeſchnittenem Brocatkleide, beladen mit Schmuck und Putz, mit der Rechten das Obergewand ſchürzend; im Hintergrunde daneben die Skizze desſelben Modells von rückwärts geſehen. Dasſelbe üppige Weib nun mit den Locken längs der beiden Wangen erſcheint gegenſinnig im Holzſchnitte, ſitzend auf dem ſiebenköpfigen Thiere — es bedeutet die ſieben Hügel — in der Rechten emporhaltend den »gebuckelten goldenen Becher voll Greuel und Unſauberkeit« [1]). Und vor ihr ſteht eine Gruppe von Menſchen, die wenig Ehrfurcht vor der ganzen Erſcheinung an den Tag legt. Ein König deutet nach ihr hin wie im Geſpräche mit den Uebrigen, unter denen bloſs ein feiſter Bauer mit dem Filzhut über'm Ohr mit einigem Entſetzen ſie anblickt, ein Landsknecht und eine Frau ſchielen bloſs ſchmunzelnd hinüber; in ihrer Mitte aber ſteht ein Mann in kurzem Rock, deſſen Schlitzärmel tief herabfallen, wie der Zipfel ſeiner Kappe; er hat den Arm entſchloſſen in die Hüfte geſtützt und ſchaut finſter prüfend nach dem Ungethüm hinüber. Ob nun ein Gelehrter, ein Künſtler oder ein Handwerker darunter gemeint ſei, er vertritt hier den kühnſten Gedanken ſeines Zeitalters und bildet den Gegenſatz zu dem Mönche neben ihm im äuſserſten Vordergrunde, der allein mit frommer Geberde, geſpitztem Mund und weit geöffneten Augen anbetend niederſinkt vor dem gekrönten Weibe. Oben am Himmel ſchwebt bereits der Engel aus dem 18. Capitel, er deutet auf die brennende Stadt an den Wäſſern und ruft mit Macht und voller Stimme herab zu der Menſchengruppe: »Sie iſt gefallen, ſie iſt gefallen, Babylon die groſse, und eine Behauſung der Teufel geworden« u. ſ. f. [2]). Und der andere Engel fährt herab mit dem Mühlſtein, ihn in's Meer zu werfen und zu rufen: »Alſo wird mit einem Sturm verworfen die groſse Stadt Babylon und nicht mehr erfunden werden« [3]). Zur linken aber öffnet ſich der Himmel und reitet geharniſcht auf dem weiſsen Pferde hervor das »Wort Gottes« und ihm nach die himmliſchen Heerſchaaren [4]), um endlich das neue Jeruſalem aufzurichten. Für dies gewaltige Bild giebt es nur eine Erklärung: Dürer dachte bei dem Weibe auf dem ſiebenköpfigen Thier, bei »der groſsen Stadt, die bekleidet war mit Seiden und Purpur und Scharlach und übergoldet war mit Golde und Edelſteinen und Perlen« nicht wie der Verfaſſer der Apokalypſe an die alte Stadt auf den ſieben Hügeln, ſondern an das päpſtliche Rom ſeiner Tage. Unter dieſer

1) Cap. 17.
2 Cap. 18, Vers 2.
3) Vers 21.
4) Cap. 19. V. 11 ff.

nothwendigen Annahme klingt allerdings der apokalyptifche Text wie ein geiftliches Revolutionslied, und es wird begreiflich, wie die Bildwerke Dürers daneben einfchlugen, gleich einem Ungewitter: »Bezahlet ihr, wie fie euch bezahlet hat, und macht es ihr zwiefältig nach ihren Werken; mit welchem Kelch fie euch eingefchenket hat, fchenket ihr zwiefältig ein« [1]).

Schon auf feiner Wanderfchaft fcheint fich Dürer mit dem Plane der Apokalypfe getragen zu haben; er mochte in der Fremde, zumal im welfchen Lande, fo wie Luther in Rom, manches beobachtet haben, das ihn zum Widerfpruch anregte. Bald nach feiner Heimkehr fehen wir ihn mit Vorarbeiten zu dem Werke befchäftigt, und im Jahre 1498 erfcheint »Die heimliche Offenbarung Johannis« oder »Apocalipsis cum figuris« deutfch und lateinifch mit gothifchen Lettern gedruckt und mit 15 grofsen Holzfchnitten geziert [2]). Der erfte derfelben zeigt als Einleitung und gleichfam zur höheren Beglaubigung des Ganzen den Martertod des Evangeliften Johannes angefichts des Kaifers Domitian und einer bunten Zufchauergruppe. Der Gegenftand war durch einen Holzfchnitt der Koburger'fchen Bibel von 1483 bekannt und fo dem Künftler nahe gelegt. Die Anordnung mit dem Thronfeffel des Kaifers erinnert noch an ähnliche Darftellungen im »Schatzbehalter«; das Studium zu feinem Kopfe haben wir in einer frühen Zeichnung des Florentiner Cabinets erkannt [3]). Merkwürdig ift der vereinzelte aber deutliche Anklang an die Renaiffance-Architektur in dem Bauwerke, das zunächft hinter dem Brocatmufter der Thronlehne fichtbar wird und vermuthlich den Palaft des heidnifchen Kaifers andeuten foll.

Das zweite Blatt, die Berufung des Johannes [4]) wirkt durch die Einfachheit der beiden Geftalten, die blofs von Wolken und von den fieben Leuchtern umgeben find; die Figur des bärtigen Heilandes leidet aber an der zu genauen Wiedergabe der Augen »wie eine Feuerflamme« und des »fcharfen Schwertes, das aus feinem Munde geht«. Das Hauptgewicht liegt hier bereits in der Gewandung, in der Dürer ftets und grundfätzlich ein Hauptmittel des künftlerifchen Ausdrucks fucht. Sein Johannes fällt allerdings nicht, der Schrift gemäfs und der Natur des Morgen- und Südländers entfprechend, »als ein Todter« zu den Füfsen des Herrn; er ift blofs

1) Cap. 18, V. 6.

2) In Buchform haben fich blofs fehr wenige Exemplare erhalten. Der Text der deutfchen Ausgabe fammt der Vorrede ift aus Koburgers Bibel entlehnt und fchliefst mit den Worten: »Ein ende hat das buch der heimlichen offenbarung sant Johannfen des zwelffboten vnd ewangeliften. Gedrückt zu Nürenbergk durch Albrecht Dürer maler nach Chrifti gepurt MCCCC und darnach im XCVIII jar.«

3) Siehe oben S. 86.

4) Cap. I, V. 10 ff.)

vorwärts gebeugt in die Knie gefunken. Wie plötzlich dies aber gefchah, zeigen nicht blofs die über die Stirne überhängenden Locken, fondern zumal das breite Auffallen des Mantels auf den Boden nach vorne hin. Die fcheinbaren Zufälligkeiten diefer Drapierung erzeugen die lebhafte Vorftellung der ihr vorangegangenen Bewegung und verrathen das Leben auch im vollftändig verhüllten Körper. Beim blofsen Anblicke diefes Johannes fpüren wir, wie er horchend den Athem anhält und wie fein Herz in Aengften pocht. So erfcheint uns auch die Rechte Jefu, in der er die fieben Sterne hält, nur darum fo gewaltig, weil in den Falten des weiten Aermels die energifche Bewegung nachklingt, mit der die Hand nach den Sternen gefafst hat. An den coloffalen fieben Leuchtern find die gothifchen Schnörkel ftark von naturaliftifchem Laub- und Aftwerk zerfetzt, doch zeigen fie auch fchon, namentlich der äufserfte zur Linken, in Zierftäben und Profilen die Formen des neuen Stiles.

Auf dem dritten Blatte [1]) fehen wir oben die Pforten des Himmelsbogens geöffnet. Mitten inne im Lichtglanze einer Mandorla fteht der Stuhl Gottes; auf feinem Schofse liegt das Buch mit den fieben Siegeln, die das Lamm löfen wird; ringsum mit Kronen und Harfen die vierundzwanzig Aelteften, deren einer dem zagenden Johannes Muth zufpricht. Die Thiere mit den vielen Augen entzogen fich jeder befriedigenden Darftellung, waren aber doch in diefer Compofition ganz unvermeidlich. Dürer half fich damit, dafs er diefelben möglichft klein und unauffällig an ihre Stelle fetzte. Die Form der 7 Lampen über dem Throne Gottes, wie die der zweifeitigen Stühle der 24 Aelteften ift geradehin den bräuchlichen Kirchengeräthen entnommen. Einen lieblichen Gegenfatz zu der flammenden Himmelsglorie oben bildet der reizende Anblick eines Seegeftades mit Bäumen und Bergen, Schlöffern und Thürmen auf dem unteren Plane; ein Bild des Friedens ohne Menfchen und menfchliche Qual.

Vier von den fieben Siegeln find gelöft [2]). Die Folge davon zeigt uns das nächfte Blatt in Geftalt der vier apokalyptifchen Reiter. Die Darftellung ift mit Recht hochberühmt und wurde in ihrer einfachen Grofsartigkeit niemals überboten. Die Compofition ift weniger malerifch als vielmehr plaftifch gedacht und ohne Vertiefung des Hintergrundes nach den Gefetzen des Reliefs in der Fläche angeordnet, und zwar fo, dafs der Rand von der Stirn des vorderften, wie vom Hintertheil des letzten Pferdes etwas wegfchneidet. Gerade diefe doppelte Befchränkung des Raumes aber erweift fich als ungemein wirkfam,

1) Cap. 4 und 5. | 2) Cap. 6, V. 1—8.


Stadt-
bücherei
Elbing



Die vier Reiter der Apokalypse.

Holzſchnitt.

(S. 191.)

denn ſie concentriert die Betrachtung auf die Flucht von Links nach Rechts und läſst dieſelbe raſch und endlos erſcheinen. Dazu kömmt noch das, jeden Menſchen packende Gefühl der Geſchwindigkeit nach Vorwärts, deſſen Empfindung Dürer ganz meiſterhaft dadurch ſteigert, daſs er wohl die vorbrechenden Vordertheile ſämmtlicher Pferde, nicht aber deren gegenſtemmende Hinterbeine ſichtbar werden läſst. Trotz den durchweg weder anziehenden noch beſonders gelungenen Einzelheiten der Darſtellung hat die Summe der genialen Gedanken, welche ihrer Auffaſſung zu Grunde liegt, den apokalyptiſchen Reitern Dürers eine ſo unbedingte Bedeutung verliehen, daſs ſie auf dem ganzen Wege, den ſie nun ſchon durch Jahrhunderte zurückgelegt haben, aller Orten und zu allen Zeiten nur Blicken der Bewunderung begegneten. Es iſt dies die früheſte Schöpfung des Meiſters, der wir eine ſo abſolute Geltung zuſchreiben dürfen.

Die Tiefe der Erfindung wirkt hier ſo packend, daſs ſtoffliche Acceſſorien und einzelne Schwächen der Ausführung erſt nachträglich in Betracht kommen. Die Pferde der drei oberen Reiter zeigen die unſchönen und ungenauen Formen, von denen Dürer erſt nach dem Stiche des St. Euſtachius abgegangen iſt; indeſs kommen hier die Rammsnaſen und die vermenſchlichten Augen dem dämoniſchen Ausdrucke der Roſſe zu ſtatten. Die Reiter ſelbſt, zornig nach vorwärts blickend, der eine mit dem geſpannten Bogen, der andere mit gezücktem Schwert, der dritte mit hintennach geſchwungener Wage tragen im Uebrigen die phantaſtiſche Zeittracht. Sehr bezeichnend humpelt weiter unten die Schindmähre des vierten Reiters nach, daſs deſſen Beine faſt den Boden ſtreifen. Das iſt der Tod, der den hölliſchen Dreizack ſchwingt, aber nicht als Gerippe, ſondern als der vertrocknete Greis mit den ſtieren wimperloſen Augen, eine Art wilder Mann, wie er auf dem oben zuerſt erwähnten Kupferſtiche, das Weib bezwingend, vorkömmt. Und hinter ihm gähnt der Höllenſchlund, gleich dem eines Rieſendrachen, und verſchlingt eben das gekrönte Haupt dieſer Erde. Die Gruppe zur Rechten, über die der Sturm hinbrauſt, vertritt den vierten Theil der Menſchheit, der getödtet werden ſoll, nach den Ständen des Zeitalters; zunächſt eine Nürnberger Hausfrau, dann ein feiſter Kaufherr, ein ſchreiender Bauer und ein fürchtiger Bürger und ganz unten ein Kopf mit der Tonſur.

Ein ſo einheitliches Bild weiſen freilich die anderen Blätter zur Apokalypſe nicht auf, um ſo weniger als Dürer ſtets beſtrebt iſt, mehrere Geſchichten in eine Compoſition zuſammenzudrängen. Stoff und Tendenz obſiegen dadurch leicht über die künſtleriſche Vollendung. So iſt denn auf der folgenden fünften Darſtellung die Löſung des fünften

und ſechſten Siegels in eins zuſammengefaſst [1]), ſo daſs ſich die Vertheilung der weiſsen Kleider an die Märtyrer des Glaubens oben über den Wolken vollzieht und darunter die Verdunkelung von Sonne, Mond und das Herabfallen der Sterne. Die Tröſtung der armen Seelen derer, »die erwürget waren um des Wortes Gottes willen«, und die Bekleidung ihrer Blöſse durch die Engel am Altare Gottes iſt eine ungemein rührende Scene. Dürer weiſt ſpäter im Jahre 1521 auf die betreffende Stelle der Apokalypſe hin, indem er ſpricht von dem »unſchuldigen Blute, das der Papſt, die Pfaffen und die Mönche vergoſſen, gerichtet und verdammt haben: das ſind die Erſchlagenen, unter dem Altare Gottes liegend, und ſie ſchreien um Rache, darauf die Stimme Gottes antwortet: Erwartet die vollkommene Zahl der unſchuldig Erſchlagenen, dann will ich richten« [2]).

Daſs aber Dürern bereits in den neunziger Jahren des vierzehnten Jahrhunderts eine ähnliche Deutung der Stelle auf die kirchlichen Verhältniſſe ſeiner Zeit nahe lag, beweiſt der untere Theil der Compoſition mit dem Strafgerichte Gottes am groſsen Tage ſeines Zornes. Unter denen nämlich, die ſich verkriechen in den Klüften und ſprechen zu den Bergen und Felſen: »fallet auf uns und verberget uns vor dem Auge deſſen, der auf dem Stuhl ſitzt und vor dem Zorne des Lammes« ſehen wir rechts nebſt Kaiſer und Kaiſerin den jammernden Papſt, den beſtürzten Cardinal, den Biſchof und den Mönch in der Kapuze. Zur Linken aber iſt an einer Gruppe der Untergang der Völker dargeſtellt; aufrecht ſitzt dazwiſchen nur noch ein Weib mit ſeinem Kinde, das mit zornigem Blicke und weitgeöffnetem Munde hinüber ſchreit nach der hierarchiſchen Gruppe. Es iſt ein inhaltſchwerer Gedanke, daſs Dürer hier des Volkes Fluch einer Mutter in den Mund legt.

Auch auf dem ſechſten Blatte ſind zwei Darſtellungen, die bloſs zeitlich und gedanklich mit einander zuſammenhängen, in eins zuſammengefaſst: die vier Engel, welche den Winden wehren, und die Verſiegelung der 144,000 Heiligen [3]). Und zwar erfolgt die Anordnung der beiden Gruppen diesmal nicht über-, ſondern nebeneinander. Den Raum zur Linken nehmen die vier Engel ein, von denen die zwei im Vordergrunde ſtehenden den bedeutendſten Theil der Darſtellung bilden. Im Gegenſatze zum Herkommen ſtellt Dürer die Würgengel als bejahrte und hagere, wenn auch bartloſe Männer dar. Er unterſcheidet dieſelben ſo für den erſten Anblick gleich von den Kinder-

1) Cap. 6, V. 9–17.
2) Niederländiſches Tagebuch, Campes Reliquien S. 132. Dürers Briefe 123.
3) Cap. 7, V. 1—4.

und Mädchen-Geſtalten, der hergebrachten Erſcheinungen der heilbringenden Himmelsboten. Mit dieſen Genien hätte er die Vollſtreckung des letzten Racheamtes unmöglich in Einklang bringen können, ohne in künſtleriſche Uebertreibungen und Unwahrheiten zu verfallen. Die Unterſcheidung und die Erfindung dieſer dräuenden Männerengel iſt daher äuſserſt glücklich zu nennen. Ihre hohen grobknochigen Geſtalten mit den rieſigen Geierflügeln flöſsen uns eine Ahnung ihres ſchrecklichen Berufes ein und laſſen daran glauben, auch ohne daſs deſſen Ausübung zu deutlicher Anſchauung gebracht wird. So genügt es denn, daſs jene beiden Engel unbewegt daſtehen in ihren lang herabfallenden Gewändern, die Fauſt am Schwerte ruhend; ſie wenden bloſs einen Blick nach den puſtenden Köpfen der Winde hin und machen mit der Hand eine leichte Bewegung der Abwehr. In dieſem ruhigen Beharren aber erſcheinen ſie ungleich gewaltiger als etwa jener dritte Engel, der in ihrem Rücken ſchreiend das Schwert gegen einen der Winde zückt. Ein Zeichen ihrer Macht, ſteht der fruchtbeladene Apfelbaum zu ihren Häupten, den die Winde nicht einmal beſchädigen dürfen. Am Himmel aber bringt der Engel, der das verbietet, das »Zeichen des lebendigen Gottes« in Geſtalt des Kreuzes, und dasſelbe Zeichen ſchreibt ein anderer, ein lieblicher Friedensbote auf die Stirnen der zur Rechten Knieenden, unter denen einige Porträte zu ſein ſcheinen.

Das ſiebente Blatt verſinnlicht die Vertheilung der Poſaunen an die ſieben Engel und die Plagen, welche die fünf erſten aus ihnen verurſachen [1]). Bloſs die Gruppe der Gottes Altar umſchwebenden, hier wieder jugendlichen Engelsgeſtalten hat einen gewiſſen Reiz, alles andere verliert ſich in Unmöglichkeiten. Um ſo geeigneter für die Darſtellung erſchien aber die Wirkung der ſechſten Poſaune auf dem folgenden Blatte: die Loslöſung der vier Engel, die gebunden lagen an dem groſsen Waſſerſtrome Euphrat und die nun den dritten Theil der Menſchheit tödten [2]). Unter dem goldenen Altare, aus deſſen vier Ecken die Stimme tönt, ſauſt die kleine Schaar der Gepanzerten auf den feuerſpeienden Roſſen mit den Löwenköpfen durch die Wolken. Drunten auf der Erde aber walten die vier Würgengel ihres grauſigen Amtes. Wie oben in ihrer Ruhe ſehen wir hier ihre Art in wilder Bewegung. Wie jeder auf andere Weiſe mit dem Schwerte ausholt und alle mit gleicher Wucht auf ihre Opfer ſtürzen, der eine ein Weib bei den Haaren faſſend, der andere Roſs und Reiter niederſchlagend, ſind ſie die Ausgeburt einer unzähmbaren, dämoniſchen Vertilgungs-

1) Cap. 8 u. 9, V. 1—12. | 2) Cap. 8, V. 13 ff.

luſt. Der vorderſte von ihnen aber hat eben den entſetzt auf dem Boden liegenden Papſt an der Schulter gepackt; der Biſchof liegt bereits erſchlagen hinter ihm, und vergebens faſst der Kaiſer an ſeine wankende Krone. Es iſt klar, daſs hier nur die Engel das Recht des Daſeins haben; vor ihren Hieben ſinkt alles in zufällige Bruchſtücke einer formloſen Maſſe zuſammen.

Nächſt den vier Reitern des vierten Blattes ſind die Engel vom Euphrat die gewaltigſte Conception in Dürers Apokalypſe. Das langverhaltene Pathos der altdeutſchen Kunſt kommt in dieſen beiden Seitenſtücken zuerſt zu ſchrankenloſem, energiſchen Ausbruche, ohne die Grenzen des künſtleriſch Darſtellbaren zu überſchreiten. Die urwüchſige Kraft, mit der hier das innerſte Wollen an einer Thätigkeit in die Erſcheinung tritt, reiſst die Phantaſie mit ſich fort in der endloſen Flucht der Reiter dort, wie hier in dem centrifugalen Schwunge, der einen weiten Vernichtungskreis um die Gruppe der vier Engel zieht.

Die Darſtellung des neunten Blattes ringt vergeblich mit dem ungefügen Stoffe [1]). Von dem ſtarken Engel, der Johannes das Buch, nicht das Büchlein, zum Verſchlingen reicht, iſt bloſs der männliche, melancholiſche Kopf und die Hände ſichtbar, alles Andere löſt ſich in die Wolke auf, mit der er bekleidet ſein ſoll; und die Füſse, gleich Feuerſäulen, hat Dürer buchſtäblich als zwei Säulenſtummel, die oben in Flammen ausgehen, wiedergegeben. Ebenſo entzieht ſich der Act der Verſchlingung jeder äſthetiſchen Würdigung; und die Kinderengel am Himmel, wie der Delphin, Schwäne und Schiffe auf dem Meere ſind unweſentliche Zuthaten. Nur aus den Forderungen einer naiven Tradition, einer gläubigen und bibelfeſten Zeit findet das Ganze ſeine Erklärung.

Auf dem zehnten Blatte ſehen wir das mit der Sonne bekleidete Weib mit der Sternenkrone auf der Mondſichel ſtehen und daneben den ihr Kind bedrohenden, ſiebenköpfigen, gekrönten Drachen [2]). Das neugeborene Knäblein wird bereits von zwei Engelsknaben zu Gott emporgetragen — eine leicht hinſchwebende kleine Gruppe von Lionardi'ſchem Liebreiz. Wenn die Schilderung des Weibes auf dem Halbmonde der altchriſtlichen Kunſt die Motive zur Darſtellung der Himmelskönigin geliefert hat, ſo iſt es bezeichnend für Dürers Bibelverſtändniſs, daſs er die Erſcheinung ausdrücklich vom Bilde der Immaculata unterſcheidet, indem er ein groſses Flügelpaar an ihren Schultern anbringt und ſie ſo als das ſymboliſche Fabelgebilde der Apokalypſe kennzeichnet. Er zog hiefür den 14. Vers des 12. Ca-

1) Cap. 10, V. 1—10.

2) Cap. 12, V. 1–6.

pitels heran, wo es heifst: »Es wurden aber dem Weibe zwei grofse Adlerflügel gegeben, dafs fie in die Wüfte flöge« u. f. w.

Das eilfte Blatt zeigt den Kampf des Erzengels Michael und dreier anderer Engel mit Satanas und feinen Drachen[1]), die herabgefchleudert werden auf die durch das lachende Geftade einer Meeresbucht angedeutete Erde. Die Compofition fteht keineswegs auf der Höhe der »Vier Reiter« und der »Engel vom Euphrat«, noch auch ift die Durchbildung und Belebung der Geftalten in gleicher Weife gelungen. Bedeutend ift eigentlich blofs die Figur des Erzengels, der auf dem Bauche der »alten Schlange« ftehend, ihr den langen Speer in die Kehle bohrt — ein in der alten germanifchen wie italienifchen Kunft beliebter Gegenftand. Zwifchen feinen zwei harmlofen Gefährten tritt St. Michael um fo furchtbarer hervor und wie befeelt von überirdifcher Kraft. Nur dafs der Ausdruck diefer Befeelung erreicht wird durch eine merkliche Verfchiebung der Körperverhältniffe und durch Härten, die nur theilweife auf bewufster Uebertreibung beruhen, theilweife aber auf der Unzulänglichkeit des Wiffens. Das Hinausgehen des Strebens über die natürliche Leiftungsfähigkeit der Formen verleiht der Figur ein archaiftifches, fremdartiges Gepräge. Im Sinne jener Mifchung von Vorzügen und Mängeln, von Leidenfchaft und Starrheit, von Willkür und Gebundenheit hat gerade diefer Erzengel Michael freilich ftets grofse Bewunderer gefunden. Jedenfalls tritt der alte Stil in keinem Werke Dürers fo mächtig in feine verjährten Rechte ein, wie in diefer apokalyptifchen Figur. Ihre Erfindung fcheint fomit vor die Entwürfe der übrigen Blätter zurückzureichen, oder aber haben Dürer die Motive eines ungleich älteren unbekannten Vorbildes dabei vorgefchwebt.

Auf dem zwölften Blatte der Folge erfcheint unten die Anbetung der beiden dem Meere entfteigenden Ungeheuer[2]), oben der Thronende mit der Sichel und die Engel, die zur blutigen Ernte eilen[3]). Vor dem fiebenköpfigen Drachen knieen andächtig die gekrönten Häupter der Erde, indefs fich in der bürgerlichen Gruppe dahinter fchon verfchiedene andere Stimmungen zeigen.

Das dreizehnte Blatt ift dem Triumphe der Auserwählten gewidmet, auf welchen der verworrene Text der Apokalypfe wiederholt zurückkömmt. Mit feinem Sinne hat fich Dürer alle darauf bezüglichen Stellen zufammengereimt, ohne fich ausfchliesslich an eine derfelben zu halten. Er gewann dadurch leichter den nöthigen Spiel-

1) Cap. 12, V. 7 ff.
2) Cap. 13.
3) Cap. 14, V. 14 ff.

raum, um eine, nicht weniger als ein halbes Hundert von Köpfchen umfaffende Compofition in einen Holzfchnitt zufammenzufchliefsen. Zunächft dachte er an das Reich des Lammes in der erften Hälfte des vierzehnten Capitels, die man fo gerne auf die Reform der Kirche durch das Evangelium gedeutet hat im Gegenhalte zu deffen zweiter Hälfte, dem Falle des geiftlichen Babel, deffen Verfinnlichung in dem folgenden vierzehnten Blatte bereits eingangs befchrieben wurde. Daher fehen wir den Apoftel auch auf der Spitze des Berges Zion knien, wo [1]) das Lamm fteht, umgeben von den vier Thieren, den vierundzwanzig Aelteften [2]) und von den 144,000 Auserwählten, die Dürer von den erlöften Heiden [3]), die angethan mit weifsen Kleidern vor dem Throne des Lammes ftehn, nicht unterfcheidet. Der Aeltefte, der [4]) zu Johannes fpricht, kehrt auch im neunzehnten Capitel, V. 10, wieder, wo er ihm wehrt, zu feinen Füfsen anbetend niederzufallen, wie Dürer es auch andeutet. Ueberhaupt wiederholen fich manche Züge jener beiden Befchreibungen auch in der erften Hälfte des neunzehnten Capitels, deffen Text unferem Holzfchnitte im Buche gegenüber fteht. Da fämmtliche drei Stellen fich aber auf das Myfterium des Triumphes beziehen, fo hatte der bibelkundige Meifter wohl alle zugleich im Auge. Doch wird man darum die Darftellung gleichwohl ganz richtig nach dem 19. Capitel: die Hochzeit des Lammes nennen [5]).

Das bunte wimmelnde Gedränge der Seligen beftimmt wefentlich die frohe feftliche Stimmung der Darftellung; das Auge erzählt gewiffermafsen dem Ohre von dem taufendftimmigen Triumphliede der Märtyrer mit den Palmenzweigen. Es ift das einzige freundliche Bild der Folge; eine Erlöfung, ein Ruhepunkt der Phantafie nach all den Schrecken der letzten Dinge. Solch eine Wirkung aber übt das Blatt nur an diefer Stelle der Reihe und hat Dürer deshalb wohl den Stoff bis dahin aufgefpart. Wenngleich Bartfch, abfehend vom Texte und der Anordnung des Dürer'fchen Buches, dem Blatte ohne weiteres die fiebente Stelle einräumt und obwohl v. Eye [6]) nach ganz äufserlichen Anhaltspunkten diefe Rückverfetzung zu rechtfertigen fucht, fo dürfte doch aus tieferen inneren Gründen an der urfprünglichen, von Dürer auch noch in der fpäteren Auflage von 1511 beibehaltenen Reihenfolge nicht zu rütteln, fondern fortan feftzuhalten fein. Nach all den grauenhaften Zeichen und Vifionen bildet die Apotheofe des Lammes

1) Nach Cap. 14, V. 1.
2) Dafelbft, V. 3.
3) Cap. 7, V. 9 u. ff.
4) Dafelbft, V. 13 ff.
5) A. Bartfch hat diefes Blatt irrthümlich an die 7. Stelle gefetzt und als Illuftration zu Cap. 7 angefehen.
6) Leben Dürers, 143 ff.

den verſöhnenden Abſchluſs, den tröſtenden feierlichen Hinweis auf die Freuden des Jenſeits.

Die beiden nun noch folgenden letzten Blätter der Folge verhalten ſich zu jenem nur wie ein irdiſches Nachſpiel. Das vierzehnte Blatt mit der Geſchichte der groſsen Babyloniſchen Hure, der endlich das Verderben naht, haben wir bereits eingangs kennen gelernt. Den Schluſs bildet das fünfzehnte Bild, auf welchem unten einer der groſsen Racheengel ernſt ſinnend daherſchreitet, den teufliſchen Drachen auf tauſend Jahre im Abgrunde zu verſchlieſsen [1]), indeſs oben auf der Höhe ein anderer Engel dem verzückten Johannes die heilige Stadt des neuen tauſendjährigen Reiches zeigt [2]), oder wie Dürer ſpäter erklärt: »das neue geſchmückte Jeruſalem, das vom Himmel herabſteigt, davon Apokalypſis ſchreibt: Das heilige klare Evangelium, das nicht mit menſchlicher Lehre verdunkelt ſei« [3]).

Erſt zu der neuen Ausgabe von 1511 hat Dürer den Titel noch mit einer Vignette verſehen, auf welcher über einem Wolkenſaume der Apoſtel an ſeinem Buche ſchreibend dargeſtellt wird, inſpiriert von einer Erſcheinung der Mutter Gottes. Dieſe bildliche Einleitung mag einer Conceſſion an den Mariencultus ihre Entſtehung verdanken. So wenig der darin ausgeſprochene beliebte Gedanke mit dem Inhalte der Apokalypſe im Einklange ſteht, ſo wenig ſtimmt auch die künſtleriſche Auffaſſung desſelben zu dem Geiſte der darauf folgenden älteren Bildwerke. Ob mit oder ohne Abſicht des Künſtlers, ſteht ihnen dieſes Titelbild in jeder Beziehung fremd gegenüber. Aber die religiöſe Bedürftigkeit der Zeit konnte der himmliſchen Vermittlerin nirgends entrathen, und fromme Gemüther hatten vielleicht Anſtoſs daran genommen, daſs Dürer das apokalyptiſche Weib auf dem Monde ſo deutlich von der an ſeiner Stelle geglaubten Himmelskönigin unterſchieden hatte. Vielleicht daſs der Meiſter auf dem Titelbildchen das Aergerniſs wieder gut machen wollte; wenigſtens erſcheint die halbe Geſtalt der Madonna hier gleichfalls im Sonnenglanze über dem Halbmonde, auf dem Haupte die Krone mit den zwölf Sternen.

Wie ganz anders als Wolgemut tritt Dürer in ſeiner Apokalypſe an die kirchlichen Zeitfragen heran. Der kühle Spott, der ätzende Hohn, der ſich der Kirchenordnung entfremdet gegenüber ſtellt, hat nichts gemein mit der Gefühlsweiſe Dürers. Seine Natur iſt von Grund aus religiös angelegt. Mit heiligem Ernſte, mit gläubiger Ueberzeugung erfaſst er ſeinen Gegenſtand; und den höchſten Schwung

---

1) Cap. 20, V. 1, 2.
2) Cap. 21, V. 2.
3) Campe, Reliquien S. 130. Dürers Briefe, 12.

jugendlicher Begeifterung athmet gerade feine Offenbarung Johannis. Allerdings fteht auch er in den Reihen der kirchlichen Oppofition, aber nicht auf jener heidnifch-humaniftifchen Seite, die blofs offen oder heimlich negiert, fondern in jener volksthümlichen Richtung, die den Kern, das eigentliche Wefen des Chriftenthumes emporheben will, indem fie die gleifsende Form zerfchlägt. Mit einem Worte, Dürer gehört bereits jener jüngeren deutfchen Geiftergeneration an, die im reinen Glauben ihre Zuverficht fucht, er gehört nicht fo fehr zu den Humaniften als vielmehr bereits zu den Reformatoren.

Auf der gleichen Höhe, wie die gedankliche und künftlerifche Erfindung von Dürers Apokalypfe fteht auch deren technifche Ausführung. Dürer leitet damit eine neue Epoche der Holzfchneidekunft ein. Nicht als ob er felbft das Schneidemeffer geführt und die Holztafeln für den Druck hergeftellt hätte. Zu diefer Annahme liegt kein Grund vor. Man hat zwar lange darüber geftritten, ob die alten deutfchen Maler ihre Zeichnungen auch eigenhändig in Holz gefchnitten hätten oder nicht, und die Anhänger beider Meinungen haben ihre Argumente zumeift aus Dürers Thätigkeit zu fchöpfen gefucht. Die Vertheidiger der Eigenhändigkeit wollten wenigftens einzelne Stücke als vom Meifter felbft gefchnitten angefehen wiffen; und zwar wählten fie dazu die gelungenften, welche die urfprüngliche Zeichnung am getreueften wiederzugeben fchienen. Dies war offenbar der verkehrtefte Ausweg; denn die Technik des Holzfchneidens beruht fo fehr auf einer andauernden Uebung der Hand, dafs auch der gefchicktefte Zeichner oder Maler, der blofs ausnahmsweife das Schneidemeffer — das damals vom Kupferftichel gar fehr verfchieden war — gehandhabt hätte, es dem geübten Formfchneider niemals gleich, gefchweige denn zuvor gethan hätte. Eher alfo könnte man die gefuchten eigenhändigen Ausfchnitte der Maler unter den fchwächeren Blättern ihres Holzfchnittwerkes finden. Wir dürfen indefs die Frage gegenwärtig als dahin erledigt anfehen, dafs das Technifche des Holzfchnittes den in allen Städten zahlreichen Formfchneidern von Beruf überlaffen blieb und dafs der Maler, der erfindende Meifter, eben blofs die Zeichnung mit Feder, Pinfel oder Stift auf den Holzftock brachte [1]). Dem Formfchneider lag nur die, fozufagen negative Aufgabe ob, die Zeichnung von allem nicht zu ihr gehörigen todten Materiale zu befreien und fie fo zur Type umzugeftalten. Je aufmerkfamer und gefchickter er dies that und je weniger er dabei nament-

1) Vergl. Paffavant, Peintre-Graveur I. 66—78. Die Literatur des Streites ift nochmals gut zufammengeftellt bei Woltmann, Holbein, II. Auflage, S. 189 Anmerk. 2.

lich die Züge der Meiſterhand verletzte, deſto unverfälſchter kam dieſelbe im Drucke zur Geltung. Das Schneidemeſſer konnte zwar an der Vorlage mehr oder weniger verderben, verbeſſern aber konnte es dieſelbe nicht. Seine Wirkſamkeit liegt ſomit auſser dem Bereiche des ſchaffenden Künſtlers.

Was Dürer anbelangt, können wir dieſen Sachverhalt als Regel anſehen. Eine neuerliche Beweisführung an dieſer Stelle würde ungebührend viel Raum einnehmen, ſie ergiebt ſich von ſelbſt aus dem weiteren Verlaufe unſerer geſchichtlichen Darſtellung. Damit ſoll nicht geleugnet werden, daſs ſich Dürer wohl auch ein und das andere mal im Holzſchneiden verſucht habe. Ja er ſcheint es nachmals für ganz ſelbſtverſtändlich anzuſehen, daſs der erfindende Künſtler ſtatt zur Feder auch wohl zu Model und Aushebeiſen greife, um ein kleineres Werk raſch zu vollenden, indem er ausführt: »daſs ein verſtändiger, geübter Künſtler in grober, bäuriſcher Geſtalt ſeine groſse Gewalt und Kunſt mehr erzeigen kann, etwa in geringen Dingen, denn mancher in ſeinem groſsen Werk«. »Daraus kommt — fährt Dürer fort — daſs Mancher etwas mit der Feder in einem Tag auf einen halben Bogen Papiers reiſst oder mit ſeinem Eiſelein etwas in ein klein Hölzlein verſticht, das wird künſtlicher und beſſer denn eines Anderen groſses Werk, daran derſelbe ein ganzes Jahr mit höchſtem Fleiſs macht; und dieſe Gabe iſt wunderlich, denn Gott giebt oft Einem zu lernen und Verſtand etwas Gutes zu machen, desgleichen ihm zu ſeinen Zeiten Keiner gleich erfunden wird, und etwa lange Keiner vor ihm geweſen und nach ihm nicht bald Einer kommt« [1]. Doch beſitzen wir kein glaubwürdiges Zeugniſs für Dürers eigenhändige Bethätigung als Formſchneider. Gerade die wichtigſte Frage, ob Dürer ſeine Apokalypſe ſelbſt geſchnitten oder doch ſich am Ausſchnitte derſelben betheiligt habe, läſst ſich nicht, oder doch eher nur im verneinenden Sinne beantworten, und zwar aus folgendem Grunde. Wir ſahen, daſs Dürer erſt im Jahre 1497 ſein bekanntes Monogramm annimmt. Da nun ſämmtliche Blätter der Apokalypſe dieſes Monogramm an der gewohnten Stelle, unten in der Mitte tragen, das Buch aber bereits 1498 erſchien, ſo kann der Ausſchnitt der Formen nicht viel über ein Jahr in Anſpruch genommen haben; und da iſt es doch unwahrſcheinlich, daſs Dürer allein neben ſeiner ſonſtigen vielen Beſchäftigung auch dieſe mühevolle Aufgabe in ſo kurzer Zeit bewältigt

1) Dürer, Proportionslehre, III. Buch, T. 2 Vergl. Zahn, Dürers Kunſtlehre, 103. Dem Wortlaute und dem Zuſammenhange nach kann die Stelle nur auf Holzſchnitt und nicht auf Holzſculptur bezogen werden. Unter dem groſsen Werke verſteht dann Dürer das ausgeführte Gemälde.

habe. Geben wir aber einmal zu, daſs die Holztafeln an Formſchneider von Beruf überliefert wurden, dann fehlt uns jeder weitere Anhaltspunkt, den Antheil Dürers an dieſer techniſchen Ausführung nachzuweiſen und von der Arbeit Anderer zu unterſcheiden. Seine Bethätigung in dieſer Richtung entzieht ſich alſo gerade im entſcheidenden Momente jeder hiſtoriſchen Betrachtung.

Wenn Dürer gleichwohl der Reformator der alten Formſchneidekunſt wurde, ſo ward er es nicht als Holzſchneider ſelbſt, ſondern ſchon als Maler, als Zeichner. Er verurſachte die Umgeſtaltung der Technik und ihren raſchen Aufſchwung durch die neuen Anforderungen, die er an ſie richtete, und durch die bewuſste Klarheit und Beſtimmtheit, mit welcher er dieſe Forderungen ſtellte. Bis auf Dürer beruhte der Holzſchnitt noch auf dem Principe des flachen Umriſſes und der Polychromie. Aus der Miniatur hervorgegangen und deren Erſatz, war das gedruckte Bild mit ſeinen ſtarken Contouren eigentlich bloſs der Rahmen für die bunte Colorierung mittelſt des freien Pinſels oder der Patrone. Auch bei der weiteren Durchbildung der Zeichnung blieb der Holzſchnitt noch immer auf die Zuthat von Farben berechnet; ſo auch noch bei Wolgemut, deſſen Schatzbehalter und Weltchronik vornehmlich coloriert verkauft wurden. Da tritt Dürer mit ſeinem erſten Buche hervor, mit der Apokalypſe. Dieſe verlangte keine Illuminierung mehr, ja ſie hätte dieſelbe niemals ertragen; an die Stelle der uralten Polychromie tritt das Colorit, an die Stelle der Farben tritt die Farbe.

Wir ſahen, wie Dürer ſchon auf ſeiner Wanderſchaft und insbeſondere durch das Studium der Landſchaft ſeinen Sinn für Farbenſtimmung ausbildete. Er lernte dadurch zuerſt Form und Färbung in eins zu empfinden und die Dinge bloſs durch die abgeſtuften Werthe der Farben, ohne deren materielle Verſchiedenheit von einander abzuheben. Auf den Holzſchnitt angewandt, muſste dieſe Vereinfachung alle Polychromie unmöglich machen, denn Dürer erzielte durch die bloſse Abwechslung von Licht und Dunkel mehr Kraft und maleriſche Wirkung als die bunte Colorierung der Zeit je erreichen konnte. Dazu freilich bedurfte er auch eines Formſchneiders, der genau in ſeine Abſichten eingieng. Ein ſolcher konnte ſich aber an Dürers Vorzeichnung ausbilden, wie unter keinem anderen Meiſter; denn niemals wohl hat es eine Künſtlerhand gegeben, die ihre Willensmeinung ſo ſicher, ſo bündig, ſo ganz unzweifelhaft hinzuſchreiben wuſste, wie die Dürers. Und darin, glaube ich, liegt die Erklärung des tiefgreifenden Einfluſſes, welchen Dürer auf die Formſchneidekunſt ausübte. Er wuſste, was und wie viel er von ihrer Technik erwarten durfte, und

das ſchrieb er unerbittlich mit der Feder und öfter wohl auch mit dem Pinſel Zug für Zug vor, in jenen klaren, regelmäſsigen Zügen, denen das Auge ſo gern folgt und denen auch jede geſchickte Hand ohne Straucheln folgen konnte, wenn ſie nur wollte. Er verlangte viel mehr vom Holzſtocke als alle Anderen vor ihm, doch er verlangte nicht mehr als das Material zu leiſten vermochte; das lehrt uns der ungeheure Abſtand, der zwiſchen ſeinen Holzſchnitten und ſeinen Kupferſtichen in der Technik waltet. Vor allem aber ſagte er dem Holzſchneider ganz genau, was er wollte.

Dürer begann zwar gleich nach ſeiner Heimkehr von der Wanderſchaft die ziemlich mühſamen Vorarbeiten zur Apokalypſe. Bevor es aber zum Ausſchnitte der groſsen Tafeln kam, bot er ſicher ſeinen Holzſchneidern noch Gelegenheit, ſich an einzelnen, einfacher gezeichneten Vorlagen zu ſchulen und an ſeine Hand zu gewöhnen. Nur iſt es ſchwer, dieſe Vorarbeiten zu verfolgen, da Dürer vermuthlich erſt bei Vollendung und Abſchluſs der apokalyptiſchen Folge und zu deren Schutze ſein berühmtes Monogramm annahm. Seine frühere Art der Bezeichnung mit den beiden Initialen ſeines Namens neben einander findet ſich aber auf keinem Holzſchnitte. Doch iſt es immerhin möglich, daſs auch früher vollendeten Holzſtöcken nachträglich ſein ſpäteres Monogramm als Schutzmarke eingefügt wurde. Ein Anzeichen dafür liefert uns wenigſtens einer ſeiner früheſten Holzſchnitte, das Männerbad [1]). Sechs nackte Männer von verſchiedenem Alter und Körperbau in verſchiedenen Stellungen befinden ſich in einem gedeckten Baderaum, der die Ausſicht in die Landſchaft und auf eine Stadt freiläſst. Die Behandlung des Nackten iſt zwar noch etwas hart und ſteif, doch für die Zeit immerhin überraſchend, ſie erinnert ſtark an den Sebaſtian im Dresdener Altare. Die Zeit der Entſtehung ergiebt ſich mit ziemlicher Wahrſcheinlichkeit aus einer datierten Federzeichnung in der Kunſthalle zu Bremen. Dieſelbe ſtellt nämlich ein Frauenbad dar in ſo ähnlicher Art, daſs es offenbar ein Seitenſtück zu der Darſtellung jenes Holzſchnittes bilden ſollte. Sechs Frauen verſchiedenen Alters mit vier Kindern erſcheinen in einem geſchloſſenen, viel bequemer eingerichteten Holzverſchlage. Ihre Körper, freier bewegt und feiner ausgeführt, erinnern an die vier Hexen im Kupferſtiche [2]). Das Blatt führt die ächte Bezeichnung: · 1496 · A · D · neben einander. In daſſelbe Jahr, wenn nicht früher, fällt nun wohl auch

---

1) Bartſch Nr. 128.

2) Im Vordergrunde liegt eine Ruthe, ein Rüppelbeſen ganz ähnlich jener Hieroglyphe in einem Venetianiſchen Briefe, deren Bedeutung als: Gerte dadurch ſichergeſtellt iſt.

das Männerbad; dies wird bestätigt durch einen frühen Abdruck des Holzschnittes in der Hausmann'schen Sammlung, der noch gar kein Monogramm trägt, ein Zeichen, dass dasselbe erst nachträglich in den Holzstock eingelassen wurde.

Das bedeutendste unter diesen frühen Blättern ist die heilige Familie mit den drei Hasen [1]), grossartig in ihrer alterthümlichen Auffassung und schlichten Formenbehandlung. Die völligen Körper, das weiche Oval der Madonna, das an Schongauer mahnt, das zierliche Christkind, wie es mit einem Füsschen auf das andere tritt, und die beiden oben schwebenden Engelchen mit der Krone, die wahrhaft italienische, um nicht zu sagen florentinische, Zierlichkeit zeigen, alles zusammen macht den Eindruck, als ob noch die verschiedensten Reiseeindrücke in dieser Composition nachklängen. Dagegen zeigt die grosse Marter der heil. Katharina [2]) ganz die härtere Formensprache der Apokalypse bei phantastischer, verworrener Anordnung. Auch haben die sämmtlichen frühesten Holzschnitte Dürers ungefähr dieselben grossen Dimensionen, wie die Blätter zur Offenbarung Johannis. Simson, den Löwen bezwingend [3]), erscheint in gewaltsam gespreizter Stellung in der offenen Landschaft; der Löwe, den er am Rachen gefasst hat, ist auffallend natürlich gebildet, weit mehr als z. B. jener auf dem Kupferstiche: Hieronymus in der Wildniss. Augenscheinlich diente Dürer hier die Miniatur, die er 1494 aus Venedig mitbrachte, als Vorlage, wenn auch mit einigen Veränderungen in der Stellung. Aehnlich wie hier den jüdischen Hercules bildet Dürer den griechischen Heros auf einer räthselhaften Kampfscene, welche oben mit der Inschrift: »Ercules« versehen ist [4]). Der Auftritt hat eine entfernte Verwandtschaft mit dem grossen Kupferstiche gleichen Namens [5]). Doch erscheint der mit einer Keule bewaffnete Held hier in Begleitung zweier Weiber, eines bekleideten jungen und eines hässlichen, mageren, alten, vielleicht einer Invidia, die einen Kinnbackenknochen schwingt. Sie fallen sämmtlich über zwei gepanzerte Ritter her, die auf der Erde liegen. Welche mittelalterliche Auffassung der Herculessage hier zu Grunde liegt, ist noch völlig unerklärt, und so lange dies der Fall ist, lässt sich wohl auch nicht entscheiden, ob der Ritter, der gefolgt von einem

1) Bartsch 102.

2) Bartsch 120.

3) Bartsch 2.

4) Bartsch 127.

5) S. oben S. 170 ff. Sollte Dürer vielleicht auch auf dem zuvor erwähnten Holzschnitte, Bartsch 2, nicht Simson, sondern Hercules mit dem Nemeischen Löwen gemeint haben? Wenigstens stellt Altdorffer, Bartsch 26, denselben ganz in der gleichen Action, den Löwen am Rachen fassend dar; nur trägt er dort Köcher und Bogen auf dem Rücken, welche bei Dürer fehlen.

Landsknecht, linkshin ſprengt, als Ergänzung mit zu jenem Blatte gehört [1]). Die Beiden würden dann den dort Ueberfallenen zu Hülfe eilen, und die Blätter hätten ſomit die Beſtimmung, aneinander geklebt zu werden. Dazu ſtimmen aber doch die entſprechenden Ränder der zwei Blätter nicht genau genug zuſammen. Hinwiederum iſt an der ganz gleichzeitigen Entſtehung der beiden Holzſchnitte nicht zu zweifeln [2]).

Der mythologiſche Holzſchnitt »Ercules« führt uns wieder auf den Nürnberger Humaniſtenkreis zurück. Die Seele dieſes Kreiſes war Konrad Celtes, dieſer Apoſtel der claſſiſchen Studien in Deutſchland. Trotz ſeines unſtäten Wanderlebens bewahrte er eine dauernde Anhänglichkeit an ſeine fränkiſche Heimath. Insbeſondere blieb ihm Nürnberg theuer, wo er auf dem Reichstage 1487 feierlich den kaiſerlichen Lorbeer erhalten hatte und wo er zahlreiche gleichgeſinnte Freunde zählte [3]). Auch in der Folge, nachdem er 1494 an die Univerſität Ingolſtadt und 1497 vom Kaiſer Maximilian nach Wien berufen worden war, unterhielt Celtes brieflich einen lebhaften Verkehr mit Nürnberg und kehrte gern von Zeit zu Zeit dahin zurück. Er pflegte dann im Hauſe Wilibald Pirkheimers zu wohnen, dem er innig verbunden war. Auch mit deſſen gelehrten Schweſtern ſtand er in Briefwechſel, insbeſondere mit Charitas, an die er im Jahre 1502 eine ſchwunghafte Ode gedichtet hat. Als Charitas darauf Aebtiſſin ihres Kloſters zu St. Clara wurde, nahmen die Franciscaner, welche die Aufſicht über dasſelbe führten, Anſtoſs an ihrem Verkehre mit dem Philoſophen und unterſagten ihr darum das Lateinſchreiben, was ihm Wilibald 1504 mit Entrüſtung meldet [4]). Im lieben Nürnberg lieſs Celtes denn auch ſeine wichtigſten Publicationen drucken und mit Holzſchnitten illuſtrieren. Als Vertrauensmann diente ihm dabei Doctor Hartmann Schedel, und auf dieſem Wege übte der Poet einen nicht

---

1) Bartſch 131; Annahme von Eye, Leben Dürers, 171.

2) Die übrigen Holzſchnitte Dürers, die ſich chronologiſch hier unmittelbar anſchlieſsen, ſollen, um einer ermüdenden Aufzählung auszuweichen, bei verſchiedenen Gelegenheiten Erwähnung finden.

3) Engelbert Klüpfel, De vita et scriptis Conradi Celtis Protucii, Freiburg i. B. 1827. Vergl. auch Joſ. Aſchbach, Roswitha und Conrad Celtes; II. Aufl. Wien 1868. Der Familienname des Dichters war eigentlich Pickel oder Bickel, d. i. Meiſsel, den er latiniſierte (von caelare) und graeciſierte. Da der Gelehrte, ſeiner Meinung nach, gleich den Römern drei Namen führen ſollte, nannte er ſich denn: Conradus Celtes (oder Celtis) Protucius, ſo wie ſich z. B. Gerhard von Rotterdam: Desiderius Erasmus Roterodamus nannte.

4) Klüpfel a. a. O. II, 46: Charitatem sororem meam abbatissam creatam scias. Ξυλόποδες vero ipsi inhibuisse, ne posthac Latine scriberet: vide temeritatem, ne dicam nequitiam hominum!

zu unterſchätzenden Einfluſs auf die Nürnberger Kunſt. Schon im Jahre 1485 gab Celtes Senecas raſenden Hercules heraus, der mit dem Beiſtande der Pallas den Lycus erſchlägt, weil ſich dieſer an ſeine Gemahlin Megara gewagt hatte. Ich laſſe es dahingeſtellt, ob die Hereinziehung der jungen Frau in die Herculesdarſtellungen Dürers damit in irgend einen Zuſammenhang zu bringen ſei.

Nahe befreundet war Celtes insbeſondere auch mit Sebald Schreyer, den er und ſein Kreis Clamoſus nennt. Es iſt derſelbe Kirchenmeiſter von St. Sebald, der Schedels Weltchronik mit herausgab. Ihm zu Ehren dichtete Celtes ſeine Sapphiſche Ode an den heil. Sebaldus. Sie erſchien bereits zu Anfang der neunziger Jahre, geziert mit einem noch ſehr alterthümlichen mageren Holzſchnitte; der Heilige ſteht mit ſpitzen Schuhen unter einer gothiſchen Architektur, wie ſie im Schatzbehalter öfter vorkommt. Ein zweitesmal erſchien das Flugblatt mit einem weit beſſeren Holzſchnitte: der heil. Sebald ſteht da auf einem Säulenknaufe mit ſechseckiger Platte ganz in der Art wie die groſsen Heiligen auf dem Peringsdörffer'ſchen Altare von Wolgemut; zu ſeinen Häupten verzweigt ſich gothiſierendes Aſtwerk mit Weinreben, unten ſieht man das Wappen Schreyers und das des Celtes [1]). Die Behandlung der Zeichnung und des Formſchnittes iſt bereits eine ſehr vorgeſchrittene, weshalb das Blatt auch wohl Dürer zugeſchrieben wurde [2]). Es ſtammt vermuthlich aus dem Jahre 1469 und ohne Zweifel aus Wolgemuts Werkſtatt; daher auch die colorierten Exemplare, genau mit denſelben Farben wie die Holzſchnitte in der Schedel'ſchen Chronik. Dasſelbe gilt von dem Bilde des Peſtkranken, das der Arzt Theodoricus Ulſenius 1496 als Flugblatt veröffentlichte, es kommt gleichfalls noch coloriert vor [3]). Der Frieſe Ulſen war ebenfalls ein warmer Anhänger von Celtes.

Konrad Celtes trug ſich damals mit dem groſsen Plane, der Welt und insbeſondere den miſsgünſtigen Italienern zu zeigen, daſs Deutſchland kein Barbarenland ſei; daſs das Licht des claſſiſchen Alterthums demſelben nicht bloſs erſt aufgehe, ſondern es bereits im X. Jahrhunderte beſchienen habe. Zu dieſem Zwecke begnügte er ſich nicht nur mit ſeinen eigenen Poeſien im antiken Gewande, er publicierte auch mit Hülfe der Rheiniſchen Sodalität, der erſten deutſchen Gelehrtengeſellſchaft, die er 1491 gegründet hatte, ſo viel ältere Denkmäler, die ſich der gleichen Vorzüge erfreuten und noch dazu von

---

1) Es iſt eigentlich ſein Monogramm und bedeutet: Conradus Celtes Protucius Poëta.

2) Retberg Nr. 91, Bartſch App. 20, Heller 1865.

3) Vergl. v. Eye, Leben Dürers, 100.

einer Frau, der gelehrten Nonne Roswitha oder Hrotsuitha aus dem niederſächſiſchen Kloſter Gandersheim herrührten. Nürnberg ſollte die Ehre zu Theil werden, dieſe literariſchen Zeugniſſe zeitgenöſſiſcher wie alteinheimiſcher Claſſicität zuerſt zu veröffentlichen; und zwar ſollten die Bücher auch mit Bildwerken geziert werden. Da es dem abweſenden Dichter aber vornehmlich um den Gegenſtand und um ſeine allegoriſchen Spielereien zu thun war, lieferte er dazu die genauen Recepte und begann ſo jene gelehrte Maſsregelung, unter welcher die deutſche Kunſt und insbeſondere Dürer noch viel zu leiden hatte. Schon im Jahre 1493 ſchickte er einem unbekannten Nürnberger unter anderen »ein Blatt, das dem Maler zu übergeben ſei, damit dieſer zeichne, was er vorgeſchrieben habe« [1]). Welchem Maler ſein Entwurf anzuvertrauen ſei, ſcheint der Poet als bekannt vorauszuſetzen. Später giengen derartige Aufträge Celtis durch die Hand Hartmann Schedels und dieſer betraute damit verſchiedene Meiſter, darunter wohl vorzüglich ſeine Nachbarn Wolgemut und Dürer, mit deren erſterem er ja viel verkehrt hatte. Wieder ſcheint ſomit eine Art friedlicher Wettſtreit zwiſchen Meiſter und Schüler ſtattgefunden zu haben. Das Ergebniſs iſt hier aber weniger erfreulich, zumal was Dürer betrifft. Die Holzſchnitte ſind nämlich mehr oder minder ſchlecht ausgeführt, ja ſo mangelhaft und gewaltthätig geſchnitten worden, daſs es oft ſchwer wird, auch nur eine Vermuthung über den Zeichner aufzuſtellen. Es erklärt ſich dies aus dem Umſtande, daſs der Maler nicht, wie bei Werken ſeines eigenen Verlages, ein Intereſſe daran hatte, den Holzſchneider zu überwachen. Er begnügte ſich eben mit der bloſsen Zeichnung auf den Stock, den dann der Beſteller ohne Wahl dem erſten beſten, vielleicht dem billigſten Formſchneider auf's Gerathewohl überantwortete. Nur ſo läſst ſich der groſse Abſtand zwiſchen offenbar gleichzeitigen Holzſchnitten nach einem und demſelben Meiſter erklären.

Es liegt in der Natur der Sache, daſs ſich unter ſolchen Umſtänden leichter ein negatives Urtheil fällen läſst, als ein poſitives. So ſtehe ich denn nicht an zu erklären, daſs von den Holzſchnitten in der Ausgabe der Opera Roswithae von 1501 gar nichts von Dürers Hand ſtammt [2]). Die loſe, ſchüttere Formgebung kann nicht erſt durch

---

1) Klüpfel, a. a. O. II. 147: »Adjunxit chartam, tradendam pictori, ut, quod praescripsit, delinearet.« In demſelben Jahre bemüht ſich Celtes in Nürnberg ſelbſt um mythologiſche Illuſtrationen zu Ovid: »Ex iisdem Tolophi litteris intelligimus Celtem Norimbergae cum haereret, in eo fuisse, ut antiquorum deorum prosapiam et Fastorum sex libros imaginibus illustrandos curaret.« Klüpfel a. a. O. II, 148.

2) Heller Nr. 2064—2068, 2088 und 2092. Retberg Nr. 47.

einen zu ſcharfen Schnitt in die Zeichnung gekommen ſein. Ich ſchlieſse bei dieſer Gelegenheit auch gleich die Illuſtrationen des Buches: Relevationes Sanctae Brigittae, das zuerſt lateiniſch 1500 und deutſch 1502 bei Antoni Koburger erſchien, von Dürers Werken aus [1]). Der Schnitt iſt hier beſſer und mit mehr Schonung der Zeichnung beſorgt. Dies in Rechnung gezogen, beſteht eine gewiſſe Aehnlichkeit mit den Bildwerken in der Roswitha. Es iſt ein älterer Meiſter, der ſtraff gezogene, am Schluſſe verkrippte Falten liebt, die wie durchnäſst an den Figuren hängen. Von demſelben ſcheint mir eine Folge vom Leben des heil. Benedict zu ſein, die in Federzeichnungen zerſtreut vorkommt und deren eine B. Hausmann als Titelzierde vor ſeinem Buche reproduciert hat; eine andere befindet ſich in der Sammlung Poſonyi-Hullot in Paris, eine dritte im Münchener Kupferſtichcabinet [2]).

Feſt ſteht Dürers Mitwirkung an Celtis Buch: Quatuor libri amorum, Nürnberg 1502, in welchem überdies verſchiedene andere Schriften als Anhang vereinigt ſind, als eine Beſchreibung Deutſchlands in Verſen, das Buch von dem Urſprunge, der Lage, den Sitten und Einrichtungen Nürnbergs, der Hymnus sapphicus auf das Leben des heil. Sebaldus, der Ludus Dianae, den Celtes mit 23 Genoſſen am 1. März 1501 zu Linz vor dem Kaiſer aufgeführt hatte, dann das Privilegium ſeiner gelehrten und poetiſchen Sodalität und ein Panegyricus auf Maximilian I.; endlich zwei Briefe, der eine von Sebald Schreyer, der andere von Celtes an dieſen. Der Band iſt mit eilf ſehr verſchiedenartigen Holzſchnitten geziert. Die genauen Vorſchriften oder Recepte, welche Celtes zu denſelben lieferte, ſind uns noch zum Theile in einem Sammelbande Hartmann Schedels in der königl. Bibliothek zu

1) Erſt in der dritten Ausgabe von 1504 zeigen die fünf kaiſerlichen Wappenſchilde in dem Buche rechts oben in der Ecke das Monogramm Dürers mit der Jahreszahl 1504. Wenn dieſe nachträgliche, unſcheinbare Einfügung von Dürer herrührte, hätte er gewiſs die Jahreszahl der Zeichnung und nicht die der neuen Buchauflage hingeſetzt. Es iſt alſo wohl nichts als eine kleine Licentia des befreundeten Druckers. Damit entfällt auch das auf der Rückſeite jenes Blattes abgedruckte Wappen des Florian Waldauff. Vergl. Bartſch 158, Heller 2118, 2151; Retberg 45, 46.

2) B. Hausmann, A. Dürers Kupferſtiche etc.; der Heilige, auf dem Katheder ſitzend betet aus einem Buche drei unten ſitzenden Mönchen vor. Katalog von A. Poſonyis Dürer-Sammlung Nr. 323; der Heilige ſchaut aus dem Fenſter eines gothiſchen Bauwerkes herab auf eine runde Scheibe, die mit ihrem bunten Inhalte vermuthlich ein Bild der Welt vorſtellen ſoll. Auf beiden Blättern iſt rechts unten ein Raum von der Form eines runden Kleebogens weiſs geblieben. Auf dem dritten in München ſegnet der Heilige ein todtes Kind und bleibt derſelbe Raum links frei. Vergl. in der Brigitta die Figur des 6. Buches, wo unten das Liebespaar nicht nur im Gegenſtand, ſondern auch im Sentiment ſtark an den Kupferſtich, genannt Spaziergang, erinnert. Anderes, wie die groſse Figur des 5. Buches, mahnt noch an die feineren Formen Schongauers.

München erhalten [1]). Darunter befindet fich auch die beiläufige Anweifung für den zweiten Holzfchnitt des Buches, die Philofophie [2]). Die Zeichnung zu demfelben ift von Dürer, denn das Schriftband, welches von der Bruft der in einem Kranze von Eichen- und Weinlaub thronenden Hauptfigur herabhängt, trägt fein Monogramm; ringsum fünf Schildchen mit den Bruftbildern von Ptolomäus, Albertus Magnus, Plato und Cicero und mit dem Namen Vergils; in den Winkeln Windeshäupter als Sinnbilder der vier Elemente und Temperamente — alles durch verfchiedene Infchriften erläutert [3]). Der Schnitt des Blattes ift recht mittelmäfsig und geftattet gerade noch durch Vergleichung feftzuftellen, dafs auch die Zeichnung zu dem erften Bilde auf der Rückfeite des Titels von Dürers Hand herrührt. Es ftellt Konrad Celtes dar, wie er knieend, Kappe und Lorbeerkranz in den Händen, dem Kaifer Maximilian fein »Buch der Liebe« überreicht [4]). Der wohlgenährte, bartlofe Poet ift porträtgetreu, der thronende Kaifer aber ideal wiedergegeben; er vergleicht fich nahe der Figur der Philofophie; der Thron wird zu beiden Seiten von Reben eingefafst und überftiegen von Geäfte, in welchem oben Engel und Vögel angebracht find; ringsum die öfterreichifchen Wappenfchilde und unten das freie Bibelcitat: »Qui maledicit principi suo, morte moriatur. Ex. XXI.« Wer feinem Fürften flucht, der fei des Todes!

Noch einen Holzfchnitt des Buches möchte ich für Dürer in Anfpruch nehmen, und zwar den letzten: Apollo verfolgt Daphne, die in einen Lorbeerbaum verwandelt wird. Diefes Schlufsblatt fcheint von Wilibald Pirkheimer aus freien Stücken beigefügt worden zu fein. Es zeigt oben auf einem Spruchbande eine Widmung in drei Diftichen und mit dem Titel: V. P. *ΔΑΦΝΙΦΙΛΟΙΣ* [5]) zwifchen den Wappenfchildern mit der Birke Pirkheimers und der Sirene der Rieter, deren Familie Pirkheimers Gattin angehörte. Darunter der jugendliche Apollo, der in fehr bewegter Stellung nach Daphne fafst, indefs deren Glie-

1) Codex lat. 434. Vergl. A. Ruland, Die Entwürfe zu den Holzfchnitten der Werke des Conradus Celtis; Archiv für zeichn. K. II, 254—260.

2) Bartfch 130, Heller 2063, Retberg 48. Von der gleichfalls in Holz gefchnittenen Titelverzierung fehe ich ab.

3) Im oberen Rande die ftolze, etwas verfrühte Infchrift: »Sophiam me Graeci vocant, Latini sapientiam. Aegypti et Chaldaei me invenere; Graeci scripsere, Latini transtulere, Germani ampliavere,« im Recepte ift noch beigefügt: »et illustravere«.

4) Retberg 49; Paffavant 217, Heller 2089. Paffavant hat mit gutem Grunde dies Blatt in das Werk Dürers aufgenommen, die ähnlichen Darftellungen in den Werken der Roswitha aber ausgefchloffen, nämlich: Celtes, fein Buch dem Kurfürften Friedrich von Sachfen darbringend, und die Nonne Roswitha, ihre Werke dem Kaifer Otto II. überreichend.

5) Vilibaldus Pirkheimer Daphniphilois.

der bereits zu Stamm und Zweigen auswachsen. Der Ausdruck von Schmerz und Schrecken in ihrem Gesichte ist gut getroffen. Das mächtige Ausschreiten des Gottes erinnert nur zu sehr an die ähnliche Haltung des Hercules auf dem Nürnberger Bilde von 1500. Der Schnitt ist zwar ebenfalls roh, die Schatten in einfachen, harten Querlagen angegeben, doch lassen die Umrisse noch mit ziemlicher Sicherheit auf Dürers Vorzeichnung schliessen. Dasselbe Verhältniss besteht bei einem anderen Holzschnitte, einem Einzelblatte, das sich hier geschickt einfügt, weil es durch seine Analogien mit jenen Illustrationen auch mit zur Aufklärung dient; es ist das Bücherzeichen Wilibald Pirkheimers [1]. Es zeigt dieselben, eben beschriebenen Wappenschilde, darunter drei Genien, die sich mit Windrädchen und anderem Spielzeug bekämpfen, das Ganze eingefasst von zwei füllhornartigen Gebinden, die Weinreben und Fruchtgehänge haltende Genien tragen; oben die Inschrift: »Sibi et Amicis P.«, unten: »liber Bilibaldi Pirkheimer«. Der Augenschein und die Vergleichung lehrt, dass Dürer diese sinnige Buchvignette dem Freunde nicht bloss gleichzeitig mit den zuvor genannten Blättern gezeichnet hat, sondern auch, dass der Holzstock in die Fäuste desselben Formenschneiders kam. Daher ist denn auch die Verwandtschaft des Blattes insbesondere mit dem ähnlich angeordneten: Celtes vor Kaiser Maximilian, eine ganz schlagende.

Schlimmer steht es um die übrigen illustrierten Blätter des »Buches der Liebe«, wie gleich um das auf »die Philosophie« folgende. Es zeigt inmitten das monographische Wappen des Celtes, darüber ihn selbst schreibend, darunter den Quell der Musen, an welchem zwei geflügelte nackte Weiber sitzen und Zither und Laute spielen; zu beiden Seiten dann in Feldern unter einander links: Minerva und Mars — letzterer als Landsknecht; Mercurius mit Vogelfüssen Flöte blasend und Hercules mit der Keule, die stymphalischen Vögel jagend, neben ihm Cerberus; rechts: Cytharea mit Cupido; Phoebus bekleidet, bogenschiessend, und Bacchus ebenfalls bekleidet und bekränzt, daneben Krug und Fass. Unter den so zusammengedrängten kleinen Figuren musste ein rohes Schneidemesser arge Verheerungen anrichten. Das Gleiche gilt von den folgenden halb landschaftlichen, halb cartographischen Darstellungen der vier Weltgegenden, in denen die Liebesgeschichten des Poëta laureatus abspielen. Die Urheberschaft Dürers oder jedes anderen Meisters an diesen Blättern lässt sich leichter behaupten als nachweisen. Doch sprechen alle äusseren und inneren Gründe noch zumeist für Michel Wolgemut. Seine Betheiligung an der Illustration

---

1) Retberg 50, Bartsch, App. 52, Heller 2139.

des Sammelbandes erhellt deutlich aus den noch übrigen beiden Holzſchnitten desſelben, welche der Beſchreibung der Stadt Nürnberg und dem Hymnus auf den heiligen Sebaldus vorangehen. Mit jener Schrift wollte Celtes der Stadt, die ihm vor allem theuer war, an welche ihn die liebſten Erinnerungen und die ſtolzeſten Hoffnungen auf die Pflege der claſſiſchen Studien knüpften, ein Denkmal ſetzen. Er hatte die Schrift als Gaſt im Hauſe Pirkheimers verfaſst [1]). Das Titelblatt zeigt einerſeits die drei Wappenſchilde von Nürnberg, auf der Rückſeite eine Anſicht der Stadt mit der Aufſchrift: »Urbs Norinberga quadrifinia«. Dieser Holzſchnitt iſt nichts als eine verkleinerte Wiederholung desjenigen in der Weltchronik Hartmann Schedels und Wolgemuts, nur ſieht man an den vier Hauptthürmen der Stadt gleich Wetterfahnen vier Männer mit Hämmern in der Hand fliegen, was zweifelsohne eine allegoriſche Bedeutung hat. Die ſo wenig veränderte Anſicht von Nürnberg kann nur aus Wolgemuts Werkſtatt hervorgegangen ſein; und dasſelbe gilt von der folgenden Darſtellung des heiligen Sebaldus, die nur eine vereinfachte Wiederholung des oben beſprochenen St. Sebaldus auf dem Säulenknaufe iſt. Der Heilige ſteht hier auf dem bloſsen Boden und iſt ganz von vorne geſehen, doch lehrt der Vergleich, daſs jener Holzſchnitt des Flugblattes als Vorlage dazu diente [2]).

Dasſelbe Verhältniſs beſteht auch noch bei der Illuſtration des Guntherus Ligurinus, deſſenHeldengedicht auf die Thaten Kaiſer Friedrich I. mit verſchiedenem Anhange im Jahre 1507 in Augsburg zuerſt erſchien [3]). Dieſe Editio princeps iſt auch mit einer Reihe von Holzſchnitten geziert, die zumeiſt bloſs aus dem »Buche der Liebe« auf's Neue abgedruckt ſind u. z. an erſter Stelle die Philoſophie von Dürer, an dritter Celtes ſein Buch dem Kaiser überreichend, an vierter Celtes ſchreibend, darunter ſein Wappen und ringsum die verſchiedenen Götterbilder, wie oben beſchrieben. An zweiter und ſechſter Stelle erſcheint ein neues Blatt: »Mons Parnassus«. Apollo ſitzt inmitten unter dem Lorbeerbaume geigend, eine gut bewegte jugendliche Geſtalt von völ-

---

1) Sie beginnt mit der Widmung an den Rath von Nürnberg: »Cum nuper relaxandi animi gratia in urbem vestram, ornatissimi et felicissimi senatores, concessissem, vestramque florentissimam rempublicam, ordinem prudentissimi senatus, modestissimos cives, religionis superumque curam, sacras aedes, ceteraque urbis vestrae ornamenta diligentius contemplatus fuissem: coepi multa apud me tacito animo cogitare, quonam pacto et ego vestris virtutibus monimentum aliquod relinquerem« etc.

2) Paſſavant Nr. 185. Vergl. oben S. 204.

3) »Ligurini de gestis Friderici primi Auguſti libri decem, carmine heroico conscripti, nuper apud Francones, in sylva Hercinia et Druidarum Eberacensi coenobio a Conrado Celte reperti; postliminio restituti. Aeternitati et amori patriae consecratum«.

ligen Formen, das Haupt bekränzt und emporblickend in ähnlicher Haltung wie Raphaels Apollo auf dem Parnafs in der Stanza della Segnatura; weiter rückwärts erfcheint links Pegasus emporfliegend neben einem Springbrunnen von zierlichen Renaiffanceformen, an dem zwei Delphine Wafser fpeien — er bedeutet den kaftalifchen Quell; rechts Silen reitend und Bacchus liegend, Dryaden, Oreaden und vier blafende Waldteufel, kleine Figuren, die durch den Holzfchnitt arg gelitten haben. Ganz im Hintergrunde fieht man links und rechts kleine Rundtempel der Minerva und Diana, vor letzterem Aktäon, wie er von den Hunden zerriffen wird. Die Hauptfigur des Apollo hat mehr von der urfprünglich guten Vorzeichnung bewahrt, denn fie ift in gröfserem Mafsftabe genommen und erinnert fehr an den Apollo, die Daphne verfolgend. Ueberdies befindet fich in der Sammlung des Britifchen Museums eine colorierte Federzeichnung: diefelbe Figur, nur mehr bekleidet, mit Sandalen an den Füfsen, etwas gröfser, den Kopf herabneigend, wie Geigende zu thun pflegen, und mehr von der Seite gefehen; er fitzt auf einem mächtigen Baumftumpf, hinter ihm der Lorbeerbaum und oben die, wie mir fcheint, ächte Bezeichnung 1507 mit dem Monogramme; vermuthlich alfo ein abweichendes Vorftudium zu jenem Holzfchnitte[1]). Wir werden fomit die Zeichnung zu demfelben auch Dürer zufprechen müffen.

Zweifelhaft bleibt die Autorfchaft des Blattes, das an der fünften Stelle des Buches die Abzeichen der von Celtes in Wien begründeten gelehrten Donaugefellfchaft abbildet, die »Infignia poëtarum«, den Lorbeerkranz des Celtes, an der Stirnfeite mit dem kaiferlichen Wappenfchilde gefchmückt, das von einem bekleideten, die Harfe tragenden Apollo und von der gerüfteten Pallas gehalten wird — es find kurze gedrungene Figürchen von empfindfamer, weichlicher Körperhaltung — ferner einen Ring, eine Kappe, ein Szepter und das »Sigillum collegii poëtarum Viennae«, das einen Mercurius mit Schlangenstab, Flügelhut und Flügelfchuhen, die Flöte blafend, und Apollo, bekleidet, mit dem Pfeile nach der Schlange am Boden fchiefsend, zeigt. Auf den Cultus des Mercur in dem Humaniftenkreife kommen wir noch zurück. Im Ganzen bietet dies Blatt gar keine Anhaltspunkte für die Beftimmung Dürers als des zeichnenden Künftlers. An fiebenter und neunter Stelle erfcheinen dann wieder Abdrücke eines neuen Holzstockes, auf welchem lauter kleinere mythologifche Figuren ganz äufserlich neben einander angeordnet find, u. z. in einem gröfseren Ovale in der Mitte wieder Apollo mit der Harfe und bekleidet, zwifchen Mercur, der

1) Vergl. Waagen, Treasures of Art, I, 232.

Vogelfüfse hat, und Pallas in Kriegertracht, darüber Jupiter in Halbfigur auf Wolken, darunter Pegafus; ringsum find in ovalen Einfaffungen die neun Mufen dargeftellt, als Bruftbilder in Zeittracht mit grofsen Kränzen über den theils geflochtenen, theils aufgelöften Haaren. Die witzlofe Anordnung, wohl getreu nach dem gelehrten Recepte, hat nichts mit Dürer gemein; und obwohl die kleinen Figürchen arg verfchnitten find, verrathen fie doch noch die fteife Vorzeichnung, die an die Federfkizzen Hartmann Schedels und an manche Figuren in feiner Weltchronik erinnert.

Die erften Ausgaben diefer Bücher von Celtes find leider fehr felten geworden, fie waren vielleicht auch fchon urfprünglich in kleiner Auflage gedruckt, da der Dichter lange Noth hatte, die Druckkoften aufzubringen. Daher kommt es wohl, dafs die Illuftrationen dazu bisher auch noch keine eingehende Behandlung in der Kunftgefchichte gefunden haben. Die Holzfchnitte mögen unerfreulich fein, aber ihre Entftehung hat doch für die Entwickelung Dürers eine folche Wichtigkeit, dafs ein längeres Verweilen bei denfelben unvermeidlich war. Nachdem hiermit die Aufmerkfamkeit der Forfchung auf diefen Punkt gelenkt worden ift, wird wohl auch für eine nähere Aufklärung des Sachverhaltes die Hilfe von Fachgenoffen, wie auch namentlich die erwünfchte Unterftützung von Literarhiftorikern nicht ausbleiben. So weit ich mir denfelben vorläufig mit Bezug auf Dürers Betheiligung an der Arbeit zufammenreimen kann, wäre er etwa folgender:

Als fich Konrad Celtes im Jahre 1493 in Nürnberg aufhielt, war die Schedel'fche Weltchronik eben im Erfcheinen begriffen. Als Freund Sebald Schreyers, eines der Herausgeber, mochte er fich leicht für die Prachtausgabe begeiftern und den Plan faffen, auch feine von langer Hand vorbereiteten Publicationen auf gleiche Weife ausftatten zu laffen. Selbftverftändlich dachte er dann zunächft an Wolgemut, und diefer wäre der Maler gewefen, für den er noch im felben Jahre Aufträge zu Entwürfen einfandte. Dürer war ja damals noch von Nürnberg abwefend; er kehrte erft im folgenden Jahre 1494 von feiner Wanderfchaft zurück. Von ihm konnte vorerft gar nicht die Rede fein. In der erften illuftrierten Publication des Celtes, in den Werken der Roswitha von 1501 ift daher noch nichts von Dürers Hand; die Holzfchnitte ftammen wohl fämmtlich aus Wolgemuts Werkftatt. Inzwifchen lenkte Dürer die Aufmerkfamkeit des humaniftifchen Kreifes auf fich, es ergengen auch an ihn einzelne Beftellungen — vermuthlich durch Pirkheimers Vermittelung; und fo lieferte Dürer die Zeichnungen zu Celtes vor Kaifer Maximilian, zur Philofophie, zu Apollo mit Daphne und zu Apollo auf dem Parnafs, die theils in dem »Buche der Liebe« 1502,

theils im Guntherus Ligurinus 1507 Platz fanden. Dürer ſcheint ſich aber nicht genau genug an die Vorſchriften und Recepte der gelehrten Freunde gehalten zu haben. Selbſt die Philoſophie, vermuthlich ſeine erſte Probe, weicht weſentlich von dem uns durch Hartmann Schedel erhaltenen ſchriftlichen Entwurfe ab. Vollends bei den übrigen Blättern ſuchte Dürer durch Hervorhebung von einer oder zwei Hauptfiguren und durch perſpectiviſche Unterordnung aller anderen maleriſchen Spielraum zu gewinnen. Das ſcheint aber gar nicht nach dem Geſchmacke der Beſteller geweſen zu ſein, deren Ueberſchwang an Ideen und ſinnbildlichen Wechſelbeziehungen dadurch verloren gieng. Dürers Entwürfe mögen ſomit nicht den rechten Anwerth gefunden haben. Schon Apollo und Daphne dürfte Pirkheimer nur aus freien Stücken und auf ſeine Koſten an die Libri Amorum angefügt haben. Anderes mag ganz liegen geblieben ſein, ſo z. B. die ſchöne Federzeichnung im Britiſchen Muſeum, darſtellend Apollo, ganz unbekleidet, in der Rechten einen Stab, in der Linken eine ſtrahlende Sonne haltend. Hinter ihm erſcheint ein Weib in gebückter Stellung und wie geblendet von den Strahlen der Sonne, in welcher APOLLO geſchrieben ſteht und zwar verkehrt, ein Zeichen, daſs die Figur für den Holzſchnitt beſtimmt war [1]).

Dahin ſcheint mir aber auch noch eine andere, ſehr merkwürdige Zeichnung zu gehören, welche C. Ruland in Windſor Caſtle aufgefunden hat. Man ſieht auf derſelben im Vordergrunde drei mythologiſche oder allegoriſche Frauen, die eine kauernd, die andere ſitzend, die dritte liegend. Die letztere nur iſt bekleidet und hat eine Flügelhaube auf dem Kopfe, den ſie in die eine Hand ſtützt, indeſs ſie mit dem Zeigefinger der andern in eine vor ihr ſtehende Schüſſel deutet; vermuthlich wahrſagt ſie aus Milch oder aus Oeltropfen, die auf Waſſer ſchwimmen. Hinter ihr wird ein Korb von antiker Form ſichtbar, aus welchem zwei Amoren, geflügelte Kinder, neugierig hervorgucken; einem dritten ganz vorne rechts iſt eben ein Häschen entwiſcht und verſchwindet in einer Erdhöhlung. Auf einer Bandſchleife an jenem Korbe aber ſteht verkehrt die räthſelhafte Inſchrift: PVPILA AVGVSTA. Im Mittelgrunde ſieht man auf einem kleinen Gewäſſer drei andere Frauen auf einem Delphine ſtehen, ein geſchwelltes Segeltuch emporhaltend, von denen die mittlere, ganz unbekleidete die Hauptperſon zu ſein ſcheint; das kauernde Weib links im Vordergrunde winkt ihnen wie überraſcht mit der Rechten zu. Im Hintergrunde endlich erhebt

1) Vergl. Drawings by old masters in the British Museum. III. The German School. Pall Mall Gazette 1875. Vol. XXI, P. 460.

ſich auf einer Höhe eine Stadt von einer Burg überragt; es iſt dieſelbe Stadt, welche auf dem Kupferſtiche St. Antonius[1]) von 1519 erſcheint, nur im Gegenſinne und mit einigen Veränderungen in den unteren Bauwerken. Die oberſte Baugruppe begegnet uns auch faſt genau ſo auf dem Roſenkranzfeſte, dem Bilde, das Dürer 1506 in Venedig für die deutſchen Kaufleute malte, und zwar ganz im Hintergrunde, hart neben Dürers eigenem Kopfe, der mit Pirkheimer rechts im Mittelgrunde ſteht. Es iſt keine Frage, daſs wir es mit einer alten Anſicht der Nürnberger Veſte von der Weſtſeite zu thun haben. Manches mag auch willkürlich verändert ſein, das lehrt ſchon der Vergleich der Skizze mit dem Stiche von 1519; zumal ſcheinen die ſpitzen Dächer auf den Thürmen vermieden zu ſein, und es treten flache Zinnen an deren Stelle. Nürnberg ſollte dadurch einen recht alterthümlichen, ſüdlichen, antiken Charakter erhalten. Das Monogramm in der Mitte unten iſt ächt und mit derſelben Feder gemacht wie die Zeichnung; ſeine Form läſst auf die Zeit um 1500 ſchlieſsen. Das verkehrte D darin zeugt dafür, daſs der Entwurf zur Reproduction beſtimmt war. Die Jahreszahl 1516 daneben iſt mit dem Stifte von fremder Hand ſpäter beigefügt, auch jene ſonderbare Inſchrift auf der Bandſchleife ſcheint jünger. Hier ſei noch einer anderen Zeichnung im Muſeum von Oxford gedacht: Ein nacktes Weib liegt auf der Erde, den Kopf in die Hand geſtützt; hinter ihr knieet eine dicke, ältliche nackte Frau, eine Geiſsel ſchwingend. Das Blatt iſt mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1503 bezeichnet und hat ſicher eine mythologiſche Bedeutung, ſo gut wie das zu Windſor Caſtle.

PVPILLA AVGVSTA, die verwaiſte Auguſta! was hat man ſich dabei gedacht? Konrad Celtes kann uns vielleicht darüber Auskunft ertheilen. Seiner poetiſchen Einladung, von Italien nach Deutſchland zu kommen, war Apollo gefolgt[2]). Nürnberg, der neue Muſenſitz, muſste doch auch eine antike Vergangenheit haben. Die Stadt hieſs daher bei den Humaniſten ſtatt Norimberga auch »Urbs Noricorum«; Dürer ſelbſt nannte ſich gern »Noricus«, obwohl Nürnberg von der römiſchen Provinz Noricum weit genug ablag. Celtes aber wuſste genauer Beſcheid. Er war im Beſitze von römiſchen Ortsverzeichniſſen, von dem Itinerarium Kaiſer Antonins, jener topographiſchen Karte, die er in ſeinem Teſtamente an den Augsburger Patrizier Konrad Peutinger vermachte und welche daher unter dem Namen Tabula Peutingeriana berühmt geworden iſt[3]). Dort fand er die römiſche

1) Bartſch 58.

2) Celtes, Ars verſificandi 1486, mit der ſchönen ſapphiſchen Ode: Ad Apollinem, ut ab Italis cum lyra ad Germanos veniat.

3) Sie befindet ſich jetzt auf der k. k. Hofbibliothek in Wien. Klüpfel a. a. O. II, 164.

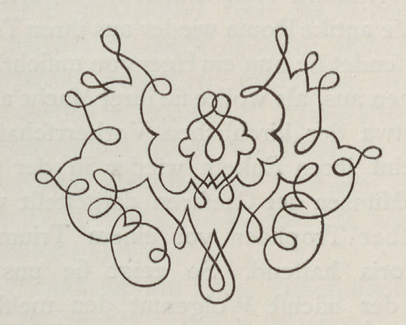
Colonie Auguſta Praetoria, die auch von Plinius und Strabo erwähnt wird; eine Stadt im Lande der Salaſſer in Gallia Cisalpina, die man wohl mit Recht an die Stelle des heutigen Aoſta in Piemont verſetzt. Celtes jedoch erwies ſeinen Nürnberger Freunden die Artigkeit, ihrer Stadt dieſen ehrwürdigen Namen beizulegen; ſo in der Beſchreibung Nürnbergs und in dem Panegyricus auf Kaiſer Maximilian, wie in der Widmung der Werke der Roswitha an den Kurfürſten Friedrich den Weiſen von Sachſen, die mit den Worten ſchlieſst: »Vale ex Norimberga Auguſta Praetoria, diverſorio noſtro litterario, aede Bilibaldi Pirckhamer, utriusque linguae et philoſophiae ſtudioſiſſimi«. Daher denn auch die lange unerklärten Buchſtaben A. P., die auf dem Druckerzeichen am Schluſſe der Libri amorum und der Roswitha erſcheinen. Sie ſtehen weiſs auf ſchwarz zu beiden Seiten einer Wetterfahne, die über drei heraldiſchen Bergen aufgepflanzt iſt, und bedeuten nichts anderes als den Druckort: Auguſta Praetoria, recte Nürnberg [1]).

Kehren wir nun mit dem ſo gewonnenen Lichte zu jener Federzeichnung von Dürer zurück, ſo erweiſt ſich dasſelbe allerdings noch als zu ſpärlich, um alle Räthſel der Compoſition zu löſen. So viel aber dürfte daraus doch erhellen, daſs wir es hier mit einer mythologiſch allegoriſchen Verherrlichung Nürnbergs zu thun haben. Vielleicht war der Entwurf für das Titelbild zu Celtes Beſchreibung von Nürnberg beſtimmt und er blieb liegen, indeſs man ſich mit der einfachen Anſicht der Stadt von Wolgemut begnügte. Und erwägen wir, welches Anſehen, welche Verehrung Konrad Celtes im Kreiſe der Nürnberger Humaniſten genoſs und wie er in der That der Erfinder und Vater der »Auguſta Praetoria« war, dann erklärt es ſich wohl, daſs nach ſeinem Tode, der am 4. Februar 1508 zu Wien erfolgte, irgend einer ſeiner Anhänger in Nürnberg die Worte PVPILLA AVGVSTA auf die Zeichnung Dürers ſetzen konnte. Geſchah es gleichzeitig mit der Jahreszahl unten 1516, dann war es ein letzter humaniſtiſcher Klageruf kurz vor dem erſten Wetterleuchten der Reformation.

Dürer aber ſehen wir ſo mitten in der geiſtigen Bewegung ſeiner Zeit ſtehen. Er iſt ergriffen von der volksthümlichen Richtung, welche auf eine Beſſerung der kirchlichen Zuſtände, auf eine Vertiefung des religiöſen Gefühles losgieng, und ebenſo iſt er beeinfluſst von der gelehrten Richtung, die einen Anſchluſs an die Literatur und Weisheit des Alterthums, eine Erweiterung der profanen Kenntniſſe, eine rein menſchliche Charakterbildung anſtrebte. Wie in den erſten Geiſtern

1) Vergl. Klüpfel a. a. O. II, 90.

der Nation kämpfen auch in ihm die humanistischen und reformatorischen Ideen und auf beide nimmt er durch seine Kunstthätigkeit einen mitbestimmenden Einflufs. Wohl gewinnt je nach Stimmung und Umgebung bald die eine, bald die andere Richtung in ihm die Oberhand; und die öffentlichen Verhältnisse, wie die persönliche Stellung des Künstlers brachten es mit sich, dafs der Höhepunkt seiner Bedeutung schliefslich auf dem religiösen Gebiete lag. Dem war aber eine Vorschule von bedeutsamen Schwankungen vorangegangen. Die Grundstimmung tiefer, gemüthswarmer Gläubigkeit hatte er bereits aus dem Vaterhause mitgebracht; sie klang zuerst in der Begeisterung aus, mit der er seine Apokalypse schuf. Auf seiner Wanderschaft war er aber mit der Natur und mit der italienischen Renaissance in die nächste Berührung gekommen. Nach seiner Rückkehr ward er daheim immer mehr in jene humanistischen Kreise gezogen, denen sich auch sein greiser Lehrmeister Wolgemut angeschlossen hatte. Die ideale apokalyptische Stimmung ward dadurch allmählig und für einige Jahre von einer realeren übertönt, die in der Natur, in der Antike und in der italienischen Renaissance nach neuen Halt- und Stützpunkten suchte. Auf diese letzte Entwickelungsperiode nahm aber auch noch ein Maler Einflufs, dessen Würdigung zu dem Verständnisse von Dürers Geschichte unentbehrlich ist; es ist der Venetianer Jacopo dei Barbari.



X.

Der Wettstreit mit Jacopo dei Barbari.

»Des ſehen wir exempel bei der Römer zeyten, da ſie in irem bracht waren; was bei inen gemacht iſt worden der drümer wir noch ſehen, dergleichen von kunſt in vnſern werken yetz wenig erfunden wirdet«.
Dürer.



om hat im Wechſel der Zeiten ſeine weltbeherrſchende Stellung niemals aufgegeben; unter ſtets verändertem Titel erhebt es immer auf's Neue ſeine alten Anſprüche. Indeſs deutſche Meiſter, wie Wolgemut und Dürer, aus den Gewiſſensnöthen ihres Volkes heraus unter dem antiken Rom der Apokalypſe noch das mittelalterliche, päpſtliche verſtehen, ſieht der Italiener in ihm den Glanz alter, längſt begrabener Herrlichkeit wieder erſtehen. Vor ſeinen Augen erhebt ſich die antike Roma wieder aus ihren Trümmern, und wie einſt ihre Legionen, ſendet ſie nun ein Heer von unſichtbaren Geiſtern und von ſichtbaren Formen aus, als wollte ſie ihrer Macht auch dasjenige wieder ſichern, was etwa der kirchlichen Vorherrſchaft zu entſchlüpfen drohte. Sie erſcheint ihren Enkeln wieder in der ſieghaften Geſtalt, in der ſie auf den Münzen der Caeſaren dargeſtellt war: in Helm und Rüſtung ſitzt ſie über Trophäen vor einem Triumphbogen, in der Rechten eine Victoria haltend. So zeigt ſie uns der Kupferſtich eines Venetianers, der nächſt Wolgemut den meiſten unmittelbaren Einfluſs auf Dürers künſtleriſche Entwickelung genommen hat. Es iſt Jacopo de' Barbari [1]), der Proteus unter den italieniſchen Malern des

1) Paſſavant, Peintre-graveur III. 139. hält das unbezeichnete Blatt ganz irrthümlich für eine freie Copie nach der Victoria, B. 23. — Copien darnach mit Veränderungen von Jeronymus Hopfer, Bartſch Nr. 59, und von Giovanni Battiſta del Porto, Paſſavant P. Gr. IV. 150. Nr. 7. Eine beiläufige Reduction des Originals enthält unſere Initiale. Vergl. F. Kenner: Die Roma-Typen, Sitzungsber. d. hiſtor. phil. Klaſſe der Wiener Akademie XXIV, 253.

XV. Jahrhunderts, deſſen ſchwankende Erſcheinung wiederholt die Wege Dürers kreuzt.

Dem Namen nach war Jakob von Haus aus ein Schutzbefohlener der Patrizierfamilie Barbari in Venedig. Im Uebrigen ſind die Nachrichten über ſeine Perſönlichkeit, wie über ſeine Thätigkeit in der Heimath ſo mangelhaft, daſs bis auf die neueſte Zeit ſelbſt ſeine Nationalität in Zweifel gezogen werden konnte [1]). Der Anonymus des Morelli, der ihn Jacomo de Barbarino nennt, erwähnt bereits, er ſei nach Deutſchland und Burgund gegangen und habe die dortige Malweiſe angenommen, und bis jetzt ſind in ganz Italien noch keine Gemälde von ſeiner Hand nachgewieſen worden. Doch befanden ſich deren mehrere im Jahre 1521 im Hauſe des Cardinals Domenico Grimani, für welchen Jan Goſſaert de Mabuſe die Illuſtrierung des berühmten Breviariums beſorgte [2]). Möglich, daſs die ſpätere Bekanntſchaft und Gemeinſchaft beider Meiſter auf ihre Beziehungen zu dem kunſtſinnigen Patriarchen von Venedig zurückzuführen iſt. Vor dem Jahre 1500 kann Jacopo de' Barbari ſeinen Wohnſitz in Venedig nicht für immer aufgegeben haben. Denn in dieſem Jahre erſt wurden die Holzſchnitte ſeines Planes von Venedig daſelbſt vollendet. Die Vorarbeiten zu dieſem Werke hatten drei Jahre in Anſpruch genommen, und die ſechs groſsen Holzſtöcke dazu werden heute noch im Muſeo Correr zu Venedig aufbewahrt. Das Unternehmen gieng von dem Nürnberger Anton Kolb, einem der angeſehenſten Kaufleute der deutſchen Faktorei im Fondaco dei Tedeschi aus. In dem Geſuche nun, mit welchem Kolb im October 1500 das Privilegium der Signoria für die Publication nachſucht, hebt er unter anderen, noch nicht da geweſenen Eigenſchaften derſelben auch die neue Kunſt hervor, Formen von ſolcher Gröſse zu drucken [3]). Ohne Zweifel hatte ſich der Herausgeber die Fortſchritte ſeiner Vaterſtadt in der Holzſchneide- und Druckkunſt zu Nutze gemacht und es waren wohl geübte Leute aus den Werkſtätten Wolgemuts und Koburgers, wenn nicht gar auch Dürers, die er dabei verwendete.

Dies führt uns zunächſt auf den Zuſammenhang Barbaris mit Nürnberg, der ein ſo inniger geweſen ſein muſs, daſs die Tradition den venetianiſchen Meiſter früh ſchon unter dem Namen Jakob Walch (d. i. der Wälſche oder Italiener) zu den Nürnberger Künſtlern gerechnet hat. In deren Reihe führt ihn bereits Neudörffer in ſeinen Nachrichten unmittelbar vor Dürer auf. Er ſah ſelbſt von ihm bloſs

1) E. Harzen: Jacob de Barbary, Archiv für zeichn. Künſte I, S. 210. Dagegen H. Grimm, Ueber Künſtler II, 141.

2) Dürers Briefe, 223—24.

3) Cicogna, Iscrizioni Veneziane IV. 647 u. 699 ff.

zwei Bilder, darunter das Bildniſs des Baumeiſters Hans Behaim † 1538. Irrigerweiſe läſst er ihn bereits 1500 ſterben und fügt bei, Hans von Kulmbach, der Zeitgenoſſe und nachmalige Gehilfe Dürers, ſei ſein Lehrjunge geweſen. Das alles deutet wieder auf einen frühzeitigen Aufenthalt Barbaris in Nürnberg hin, der ſchon vor das Jahr 1500 fallen muſs. Später finden wir Jakob in den Dienſten des Grafen Philipp, des natürlichen Sohnes Herzog Philipps von Burgund, für den er in Gemeinſchaft mit Mabuſe arbeitet. Sie ſind beauftragt, zuſammen das Schloſs des Grafen, Zuytborch, mit Malereien zu ſchmücken, und werden dafür von deſſen Biographen Noviomagus [1]) als die Zeuxis und Apelles ihres Zeitalters geprieſen. Seit dem Jahre 1510 erſcheint Barbari endlich in den Dienſten der Erzherzogin Margarethe, der Regentin der Niederlande, als »valet de chambre et peintre attaché à la princesse«. In demſelben Jahre unterzeichnet er eine Empfangsbeſtätigung in italieniſcher Sprache an den Schatzmeiſter der Erzherzogin: »Jacobus de Barbaris« mit dem Caduceus. Wie beliebt er bei ſeiner Herrin war, erſehen wir daraus, daſs ſie ihm am 1. März 1511 »in Anbetracht der angenehmen und fortgeſetzten Dienſte, welche unſer vielgeliebter Maler Jacopo de' Barbari zuvor als Maler und ſonſt uns geleiſtet hat, in Rückſicht auf ſeine Gebrechlichkeit wie ſein Alter und damit er beſſer leben könne und für den Reſt ſeiner Tage unſerem Dienſte erhalten bleibe«, eine jährliche Penſion von hundert Livres verleiht. Bereits im Juli 1516 wird er als verſtorben erwähnt [2]).

Jene groſse Anſicht von Venedig ſcheint zur Begründung ſeines Ruhmes weſentlich beigetragen zu haben. Oben in der Mitte des Blattes hatte er in einer Wolkenglorie Mercur mit dem Schlangenſtabe angebracht und mit der Inſchrift: MERCVRIVS PRE CETERIS HVIC FAVSTE EMPORIIS ILLVSTRO (sic!) VENETIE. MD. Das Attribut des Schutzgottes ſeiner Vaterſtadt diente ihm meiſt auch zur Bezeichnung ſeiner Kupferſtiche und Gemälde. Namentlich in der Fremde wollte er ſich wohl damit ausdrücklich als Venetianer bekennen; und daher auch ſein in der Kupferſtichkunde gebräuchlicher Beinamen des Meiſters mit dem Merkurſtabe (maître au Caducée).

Venedig ſcheint Barbari bald nach der Vollendung ſeiner Anſicht

1) Geldenhauer, Vita Phil. Burgundi, Ep. Ultraj. bei Freher, Rerum Germ. SS. III, 184.

2) Im Inventare der Erzherzogin von 1515—16 erſcheinen erſt 11, dann 5, dann 7 Kupferplatten, »bonnes pour imprimer sur papier«, geſtochen vom ſeligen J. d. B., »peintre exquis de differents miſtères« — die letzten 7 »mis dans une logette de bois«. L. de Laborde, Inventaire de Marguerite d'Autriche S. 25. E. Galichon, Gazette des Beaux-Arts XI, 311 u. 445, u. II. Periode VIII, 223.

für immer verlaſſen zu haben. Daſs er im Jahre 1506 nicht dort war, wiſſen wir aus Dürers zweitem Venetianiſchen Briefe an Pirkheimer, in dem es heiſst: »Auch laſſe ich Euch wiſſen, daſs viel beſſere Maler hier ſind, als da drauſsen [1]) Meiſter Jakob iſt; aber Anton Kolb ſchwüre einen Eid, es lebte kein beſſerer Maler auf Erden, als Jakob. Die Anderen ſpotten ſeiner und ſagen: wäre er gut, ſo bliebe er hier«. Bemerkenswerth an dieſer Briefſtelle iſt zunächſt das nähere Intereſſe, welches Dürer nicht nur an Barbari an den Tag legt, ſondern auch bei Pirkheimern vorausſetzt; ſodann aber auch ein gewiſſer Antagonismus Dürers, der aus den Worten ſpricht, zumal er unmittelbar zuvor hervorgehoben hat, daſs ihm das, was ihm vor eilf Jahren ſo wohl gefallen hätte, jetzt nicht mehr zuſage. Daſs Barbari damals in Nürnberg wohlbekannt und ſehr beliebt geweſen ſei, dafür beſitzen wir noch ein anderes Anzeichen.

In der bereits oben erwähnten, im Jahre 1504 eingebundenen Handſchrift Dr. Hartmann Schedels auf der Münchener Bibliothek, finden wir nämlich eine Reihe von Kupferſtichen Jacopos, und faſt ausſchlieſslich dieſe, ſchon urſprünglich eingeklebt. Auffallend iſt dabei, daſs auch der wichtigſte Gewährsmann Schedels, Cyriacus von Ancona eine ganz beſondere Vorliebe für Mercurius hat und von dieſem ſtets mit ſalbungsvoller Verehrung ſpricht. Der Gott erſcheint ihm im Traume, ſein Tag, der Mittwoch, gilt ihm als beſonders glückbringend und heilig; und daſs er ihn als eine Art von Schutzheiligen betrachtet, zeigt ein ſeltſames Gebet in ſeinem Tagebuche an den »hehren Mercurius, den Vater aller Künſte des Geiſtes und Talentes, wie auch der Wohlredenheit, den beſten Führer auf Weg und Steg« u. ſ. w. In demſelben Codex findet ſich denn auch eine merkwürdige Abbildung des »Hermes Mercurius« von der Hand Schedels, die offenbar aus Cyriacus geſchöpft iſt. Trotz der ſchwachen Zeichnung erkennt man noch den ſpitzbärtigen Mercur mit Flügelhut, Flügelſchuhen und Schlangenſtab, in ſchreitender Haltung, wie ihn die archaiſche Kunſt der Griechen zu bilden pflegte [2]).

Sehr richtig erkannte Springer den Zuſammenhang dieſer Schedel'ſchen Skizze mit einer ziemlich frühen colorierten Federzeichnung Dürers in der Ambraſer Sammlung zu Wien. Gegenſtand derſelben iſt die wunderliche Allegorie des von Pirkheimer ja ſo ſehr verehrten

---

1) D. i. fuori, auſserhalb Italiens.

2) Dabei auf Fol. 38 die Anrufung: »Artium mentis, ingenii, facundiaeque pater, alme Mercur, viarum itinerumque optime dux«. Vergl. O. Jahn: Aus der Alterthumswiſſenſchaft, S. 346 ff. A. Springer, Vorbilder von zwei Dürer'ſchen Handzeichnungen in der Ambraſer Sammlung; Mittheilungen der k. k. Centralcommiſſion VII, 80.

Lucian, nach welcher der galliſche Herakles, der eigentlich gleichbedeutend ſei mit dem Hermes der Griechen, durch eine aus ſeinem Munde gehende und in die Ohren der Zuhörer dringende goldene Kette die Menſchen feſſele und unwiderſtehlich nach ſich ziehe — ein Sinnbild ſeiner Beredſamkeit. Dürer hat nun den Charakter und die Stellung jener Schedel'ſchen Figur faſt völlig beibehalten, nur wendet Mercur, in den Wolken ſchwebend, den Kopf ſchreiend nach rückwärts zu der an ſeine Zunge gefeſſelten Gruppe, beſtehend aus einem Weibe, einem Krieger, einem Gelehrten und einem Bürger. Mancherlei in dieſer Zeichnung Dürers, z. B. der Profilkopf der zuletzt genannten äuſserſten Figur erinnert an die Formgebung Jacopo de' Barbaris. In der linken Ecke oben iſt ſodann mit zierlichen griechiſchen Uncialen, wenn auch nicht ganz correct, eine Reihe von Beinamen des Mercur angeſchrieben, die ſich ziemlich ebenſo bei dem im Jahre 1505 zuerſt gedruckten mythologiſchen Tractate des Cornutus, finden [1]. Zu derſelben Zeit und unter den gleichen Einflüſſen entſtand noch eine andere colorierte Federzeichnung Dürers im Kunſtbuche der Ambraſer Sammlung: Arion auf dem Rücken des Delphines liegend und deſſen Leib mit den Beinen umklammernd [2]. Auch zu dieſem Gegenſtande findet ſich ein kleiner, ganz einfacher Entwurf mit der Feder, und offenbar von Schedels Hand gezeichnet in jenem Codex; desgleichen eine Skizze von Apollo und Diana mit einem Jagdhunde und Centaurenkämpfe, ſtark verzeichnet, offenbar ein miſslungener Verſuch nach einem antiken Relief. Hartmann Schedel war ſomit ganz der geeignete Mann, um die Aufträge des Celtes zur Illuſtrierung ſeiner Bücher zu beſorgen.

Auch mit Barbari ſcheint Schedel allem nach befreundet geweſen zu ſein. Deſſen längerer Aufenthalt in Nürnberg mag zur Feſtigung dieſer perſönlichen Verhältniſſe beigetragen haben. Ob alle und welche von den heute noch in deutſchen Sammlungen vorhandenen Gemälden Jakobs damals entſtanden ſein mögen, läſst ſich bisher nicht beſtimmen. Die Zeitfolge ſeiner Werke iſt noch weniger bekannt, als dieſe ſelbſt, da bloſs das merkwürdige, miniaturartig ausgeführte Stillleben in der Augsburger Galerie nebſt dem vollen Namen

1) Ein ſpäterer Holzſchnitt nach dieſer Zeichnung auf dem Titel von: Apianus u. Amantius, Inſcriptiones sacrosanctae vetuſtatis, Ingolſtadt 1534. Eine täuſchende Copie nach der Zeichnung im Britiſchen Muſeum; Hausmann a. a. O. 112, Nr. 152.

2) Mit der Unterſchrift: Pisce super curvo vectus cantabat Orion. Geſtochen bei O. Jahn a. a. O. Beſchrieben von Freih. v. Sacken, Mittheil. d. k. k. Centralcommiſſion VIII, 123. Eine ganz ähnliche Zeichnung mit der Jahreszahl 1519 befindet ſich in der Kunſthalle zu Hamburg, vermuthlich Copie.

auch die Jahreszahl 1504 trägt. Doch bietet es immerhin einen Anhaltspunkt, dafs das monogrammierte Bruftbild des Heilandes im Weimarer Mufeum aus dem berühmten Praun'fchen Cabinet von Nürnberg herftammt. Einen ähnlichen Chriftuskopf, ebenfalls figniert, befitzt Herr Friedrich Lippmann in Wien. Ein drittes Stück der Art, der Heiland mit fegnender Handbewegung in demfelben rofenrothen Gewande, befindet fich unter dem Namen Lucas von Leyden in der Dresdener Galerie[1]), desgleichen die halben Figuren der Heiligen Katharina und Barbara, die weniger gut erhalten find[2]). Die beiden letzteren fcheinen den Seitenflügeln eines Altarfchreines angehört zu haben, was fchon auf ihre Entftehung in Deutfchland hindeutet. Wie in feinen Kupfern verbindet Barbari auch in feinen Gemälden ein gewiffes Losgehen auf fchlichte Naturwahrheit mit ungewöhnlicher Zierlichkeit der Linien und einer bis an's Wehmüthige ftreifenden Weichheit der Formen. Eigenthümlich ift an feinen Chriftusköpfen der, vielleicht antiken Sculpturen nachgeahmte, halbgeöffnete Mund, und ein kleiner Fehler in der Augenftellung, dem fogenannten falfchen Blicke ähnlich; fie erhalten dadurch einen Ausdruck von Senfation und Verzückung. Die Malweife ift im Grunde hell und ungemein dünn und flüffig in den Lafuren, die daher auch vielfach abgerieben find. Zwei fehr charakteriftifche feine Federzeichnungen Barbaris, mythologifche Gruppen, bewahrt das Dresdener Kupferftichcabinet unter dem Namen des Lorenzo di Credi[3]).

Das Auftreten eines fo eigenthümlichen fremden Meifters, der fich wohl des Schutzes der gelehrten Rathsherren erfreute, mufs auf die jungen Maler Nürnbergs einen grofsen Eindruck gemacht haben. Hans Kulmbach hat feine Lehre in Formen und Technik nie ganz verläugnet. Auch Hans Baldung Grien dürfte damals durch Nürnberg gekommen fein und den Einflufs Barbaris erfahren haben, wenn mich gewiffe Eigenheiten feiner frühen Bilder nicht täufchen. Am wichtigften aber ift für die Kunftgefchichte die tiefe Wirkung, welche Barbari in Anziehung wie in Abftofsung auf den Bildungsgang Dürers ausgeübt hat.

Dafs Dürer frühzeitig mit Barbari in die nächfte Berührung kam, brauchen wir nicht mehr blofs aus feinen Werken zu erschliefsen, feitdem uns die Worte bekannt find, mit denen er felbft über feinen früheften Verkehr mit dem venetianifchen Meifter berichtet. In einer

1) Nr. 1804.
2) Nr. 1795 u. 1796.
3) Die eine derfelben, eine Tritonenentführung, Facfimile in Holzfchnitt abgebildet in der Gazette des Beaux-Arts 1873, VIII, 226.

ſpäter verworfenen Faſſung seiner Einleitung zur »Proportionslehre« ſagt Dürer nämlich, er habe niemand gefunden »der da etwas beſchrieben hätte von menſchlicher Maſs zu machen, als einen Mann, Jacobus genannt, von Venedig geboren, ein guter lieblicher Maler! Der wies mir — ſo fährt er fort — Mann und Weib, die er aus der Maſs gemacht hatte, ſo daſs ich in dieſer Zeit lieber ſehen wollte, was ſeine Meinung geweſen wäre, denn ein neu' Königreich. Und wenn ich's hätte, ſo wollte ich's ihm zu Ehren in Druck bringen gemeinem Nutzen zu gute. Aber ich war zu derſelben Zeit noch jung und hatte nie von ſolchen Dingen gehört. Doch die Kunſt ward mir gar lieb und ich ſetzte mir in den Sinn, wie man ſolche Dinge könnte zu Wege bringen. Denn mir wollte dieſer zuvorgemeldete Jacobus seinen Grund nicht klärlich anzeigen, das merkte ich ihm wohl an. Doch nahm ich mein eigen Ding vor mich und las den Vitruvium, der beſchreibt ein wenig von der Gliedermaſs eines Mannes. Von oder aus den zweien oben genannten Männern alſo habe ich meinen Anfang genommen und habe darnach meinem Vorsatze gemäſs gesucht von Tag zu Tag« [1]).

In welches Jahr diese erste Begegnung mit Barbari zu verſetzen ſei, läſst ſich aus der Bemerkung Dürers, daſs er damals noch jung geweſen ſei und nie von Proportionslehre gehört hätte, nicht genau beſtimmen. Daſs Meiſter Jakob schon vor dem Jahre 1498 einmal in Nürnberg geweſen ſei, iſt eben ſo wahrſcheinlich, als es möglich ist, daſs Dürer auf ſeiner Wanderſchaft im Jahre 1494 ihn in Venedig kennen gelernt und vielleicht dort in ſeiner Werkſtatt Arbeit gefunden hätte. Nachweiſen können wir die Einwirkung jenes perſönlichen Verkehres auf Dürer erſt ſeit dem Jahre 1500, aus welchem Jahre sich bereits eine datierte Zeichnung von Figuren zur Proportionslehre im Britischen Muſeum zu London vorfindet [2]); und in den darauf folgenden Jahren laſſen ſich in Dürers Werken die Spuren dieſes Einfluſſes wie auch der in ihm erwachenden Gegenſtrömung deutlich verfolgen.

Es iſt bezeichnend für Dürers Geiſtesart, daſs ihm das Schaffen des Italieners aus unmittelbaren Eingebungen, nach einmal durchempfundenen, wahlverwandten und ſomit vorgefaſsten Formenvorſtellungen völlig unverſtändlich iſt. Indeſs der Südländer ſein Ziel wie im Fluge erreicht, will ſich der Deutſche auch Rechenſchaft geben

1) v. Zahn, Dürer-Handſchriften des Britiſchen Muſeums, Jahrb. f. Kunſtw. I, 14.

2) Waagen, Treaſures of Art, I, 233. Hausmann, S. 112. Nr. 158. Umriſs einer weiblichen Figur mit eingetheiltem Zirkel vom Jahre 1500. Der Grund iſt grün ſchraffiert; auf der Rückſeite dieſelbe Figur mit Eintheilungen. Auf einem Blatt in klein Folio daneben ſteht eine Erklärung in 44 Zeilen von Dürers Hand.

über den zurückgelegten Weg. Es ift der deutfche Hang zur Gründlichkeit, zur Forfchung, zur Abftraction, der in Dürer frühzeitig lebendig ift, und der ihn verhindert, irgend einer Richtung dauernd zu folgen, deren Principien er fich nicht klar machen kann.

Nach den von Barbari gefchaffenen Geftalten zu fchliefsen, war diefer, fo wenig wie je ein anderer Künftler im Befitze eines fertigen Kanons der menfchlichen Körpermafse. Mochte er auch in diefer Beziehung ein geheimnifsvolles Wiffen dem jungen Dürer gegenüber zur Schau tragen, fo zeigt doch die tiefe Verfchiedenheit feiner Proportionen, dafs er die nackten Figuren keineswegs nach allgemeinen theoretifchen Formeln conftruierte. Vielmehr ringt in ihm, wie in der ganzen damaligen Kunft, der Gegenfatz zwifchen Naturnachahmung und überlieferten Stilformen, ohne dafs eine der Richtungen zu entfchiedenem Siege gelangt oder beide in einander verfchmelzen. Seine Werke, insbefondere feine dreifsig bisher befchriebenen Kupferftiche, berichten uns von einem urfprünglichen Herkommen aus der Schule Mantegnas mit jener Erweichung und Verfeinerung der Formen in der Richtung der Bellini, welche den Stadt-Venetianer kennzeichnet. Daher auch die Armuth an Erfindung, das Genügen an Einzelfiguren oder ganz einfachen Compositionen ohne befondere Ausführung der Hintergründe. Die realiftifchen Elemente, die zugleich im Wefen der venetianifchen Malerei liegen, erhielten bei Barbari noch ganz befondere Nahrung durch feinen längeren Aufenthalt im Norden. Der Hang zur Subtilität und der Ausdruck einer zarteren Empfindfamkeit, die ihm ganz eigenthümlich find und ihn namentlich von allen feinen Landsleuten unterfcheiden, liefsen die verwandten Tendenzen der germanifchen Kunft um fo mächtiger auf ihn wirken. Und wie ihn deren Grundftimmung anheimelte, fo folgte er ihr auch in der Anwendung der äufseren Mittel und bildete feine verfeinerte Technik nach ihren Vorbildern. In feinem Plane von Venedig bemächtigte er fich, der erfte unter den Italienern, der Fortfchritte der deutfchen Holzfchneidekunft. Auch in feinen Kupferftichen bediente er sich keineswegs des kräftigen ftrammen Vortrages mit den kurzen fchrägen Strichlagen, wie ihn Mantegna in Oberitalien begründet hatte, er knüpfte vielmehr an die durchfichtige, feine und fpitzige Stichweife der deutfchen Meifter feit Schongauer an. Und ebenfo zeigen feine kleinen Tafelgemälde nichts von einer breiteren italienifchen Behandlung. Bei beftimmter klarer Färbung ift die Ausführung äufserft fein, flüffig und zart lafierend. Möglicherweife hat Barbari die Vortheile der Oelmalerei und die intenfivere Handhabung derfelben im Kleinen durch den Einflufs des Antonello da Meffina frühzeitig in Venedig

kennen gelernt; die volle Ausbildung ſeiner Feinmalerei aber dürfte er doch erſt ſeiner Einbürgerung in Deutſchland und Flandern verdanken.

Es kann kein Zufall ſein, daſs Dürer gerade in den Jahren, in welchen er nachweisbar unter dem Einfluſſe Jacopo de' Barbaris ſteht, ſich einer ſorgfältigen, faſt miniaturartigen Pinſelführung befleiſsigte, und zwar nicht bloſs in Aquarell- und Temperaſtudien nach der Natur, ſondern auch in Oelgemälden. Ich erwähne von erſteren einen lebensgroſsen Hirſchkopf von 1504, vom tödtlichen Pfeile unterhalb des Auges getroffen, das ſichtbare linke Auge gebrochen, ſehr zierlich und ſcharf mit der Pinſelſpitze in Waſſerfarben auf Papier gemalt, jetzt ſehr abgeblaſst, aus der Sammlung des Abbé de Marolles auf der Pariſer Bibliothek; dann im Berliner Muſeum den Flügel einer Elſter oder Dohle mit der Jahreszahl 1500 von unten geſehen, auf Pergament ſorgfältig zum Theile mittelſt Gold ausgeführt, nur ziemlich beſchädigt, aus den Sammlungen Crozat und Mariette; den mächtigen kriechenden Hirſchſchröter vom Jahre 1505 auf's Feinſte gemalt im Beſitze von C. S. Bale in London; endlich in der Albertina zu Wien: den ſo oft copierten und nachgeahmten Haſen mit dem unglaublich gutgetroffenen Pelzwerk vom Jahre 1502; das junge Thier ſitzt zuſammengeduckt mit aufgerichteten Ohren und furchtſam ſchnuppernd da, vermuthlich auf dem Tiſche des Meiſters, denn man ſieht ganz deutlich die Fenſterkreuze im Auge des gefangenen Feldhäschens ſich ſpiegeln [1]); dann das Raſenſtück, eine Gruppe von grünen Kräutern von 1503 mit botaniſcher Genauigkeit in Naturgröſse und wie in der Froſchperſpective wiedergegeben, beide in Waſſerfarben auf Papier; endlich dürfte auch das kleine Veilchenbouquet auf Pergament in dieſelbe Zeit gehören, dem zur völligen Wirklichkeit nichts als der Duft zu fehlen ſcheint. Dieſe Feinmalereien erinnern nothwendig an die todten Rebhühner und den eiſernen Fechthandſchuh auf weiſsem Grunde von Barbari in der Galerie zu Augsburg von 1504; wohl das älteſte aller Stillleben.

Unter den Gemälden Dürers zeigt gerade die kleine ſäugende Maria von 1503 in der kaiſerlichen Galerie in Wien deutliche Spuren von Barbaris Einfluſs, in den verzwickten Augen und Mundwinkeln, der gezierten Kopfhaltung, in den breiten Lichtern, der hellen Behandlung des Fleiſches, die ſtark gegen den ſchwarzen Hintergrund

1) Die vielen Nachahmungen dieſes Häschens in verſchiedenen Sammlungen, zu Dresden (ein Kaninchen), Berlin, Weimar, Rom (Pal. Corsini) und ſonſt im Privatbeſitze haben nichts mit Dürer gemein. Eine Copie in Grünlings Sammlung trug das Zeichen Hans Hofmanns: Ħ 1582. Heller a. a. O. 131. Man gieng nachgerade ſo weit, jeden in Miniatur oder Aquarell ausgeführten Haſen Dürern zuzuſchreiben.

abſticht. Noch beſtimmter vergleicht ſich ein unvollendeter Salvator mundi mit einer gläſernen Weltkugel in der Linken mehreren, den gleichen Gegenſtand darſtellenden Bildern von Barbari. Die Skizze ſtammt aus der Imhoff'ſchen Kunſtkammer und iſt aus dem Beſitze des Malers F. R. Reichardt in München an Alexander Poſonyi in Wien gelangt. Mit Unrecht ward dieſelbe für das letzte Werk Dürers ausgegeben, an deſſen Vollendung ihn der Tod verhindert hätte [1]). Vielmehr läſst der weiche Typus, die empfindſame Haltung, Augen und Mund, der lackrothe Mantel und was ſonſt von Zeichnung und Farbe daran erhalten iſt, nur auf die Zeit ſchlieſsen, in welcher die Einwirkung Barbaris auf Dürer in ihrem Höhepunkte angelangt war; ja wären nicht einige ſchärfere Faltenbrüche rechts und die ausgeführte Lockenpartie links, man könnte an Barbari ſelbſt denken. So aber kennzeichnet vielleicht gerade dies unvollendet gebliebene Bild den denkwürdigen Moment in Dürers Entwickelung, in welchem er Barbari nicht weiter zu folgen vermochte, ſich vielmehr zum Widerſpruch gegen deſſen Art angeregt fand. Das gleiche Schickſal theilten zwei kleine Flügelbilder mit S. Onuphrius und S. Johann dem Täufer, etwa $^1/_4$ lebensgroſs in Landſchaften ſtehend. Bloſs unterzeichnet und untermalt, gelangten die beiden, ſorgfältig und zierlich angelegten Seitenſtücke aus der Sammlung Heinlein in Nürnberg durch Senator Klugkiſt in die Kunſthalle von Bremen. Nach Heller führten ſie die ganz zutreffende Jahreszahl 1504 [2]). S. Onuphrius mit grauem Haar und Bart und bloſs von einem Schamtuche bedeckt iſt rechtshin gewandt, einen Fuſs auf den andern ſetzend und mit beiden Händen auf einen langen Stab geſtützt. Der Täufer ſteht, von vorne geſehen und herausblickend, in etwas geſchwungener Haltung, in der Linken ein groſses Buch, mit der Rechten auf das Lamm zu ſeinen Füſsen deutend; ſein Haar und Bart ſind ſtraff und gelblich wie der ihn umhüllende Pelz. Die nackten Formen ſind voll und gut gezeichnet, die Hände und Füſse groſs, die Naſen lang und ſpitz. Die Anlage der Landſchaft entſpricht der Art Wolgemuts und der früheren Stiche von Dürer.

1) Schon in den Verzeichniſſen Wilibald Imhoffs d. Ae. ſeit 1573 aufgeführt als: »Der Saluator ſo Albrecht Dürer nit gar ausgemachtt hat koſt mich Selbſt 30 fl.«; auch mit der Bemerkung: »das letzte Stück, ſo er gemacht hat». v. Eye, Dürer S. 455, Ueberſichtstafel Nr. 2 und Anhang S. 532. J. Sighart, Geſchichte der bild. Künſte in Bayern, München 1862, S. 626, mit einem Holzſchnitte. Die Tafel H. Meter miſſt 0,57, Br. 0,47, hatte ſich im Imhoff'ſchen Hauſe bis auf deſſen Vererbung an die Haller erhalten.

2) Heller a. a. O. S. 227. Auf Holz, H. Meter 0,58, Br. 0,2. Der unvollendete Zuſtand der Täfelchen macht zwar einen ungünſtigen Eindruck, iſt aber durch die völlig bloſs liegenden Vorarbeiten ſehr lehrreich. Die Jahreszahl daran habe ich nicht geſehen.

Auffallend ist die Verwandtschaft der beiden Figuren mit einem wohl nahezu gleichzeitigen Holzschnitte von Dürer, der dieselben Heiligen darstellt und nicht Johann den Täufer und Hieronymus, wie man bisher annahm [1]). Auf diesem steht Johannes links, hat krauses Haar und Bart; seine jenem Flügelbilde ähnliche gespreizte Stellung erinnert sehr lebhaft an die Colossalfigur des Heiligen auf dem Schwabacher Altare von Wolgemut [2]). Der andere Greis aber mit dem grofsen Buche in den Händen ist durch das Ranken- und Blattwerk, das er unter dem Mantel auf dem blofsen Leibe trägt, wie auch durch das Fehlen des Cardinalshutes und des Löwen sicher als der ägyptische Einsiedler St. Onuphrius gekennzeichnet, der sich den Täufer zum Muster nahm. Die etwas langen Körperverhältnisse dürften auf Rechnung von Barbaris Einflufs fallen. Dasselbe gilt von den Figuren des Holzschnittes, auf welchem Papst Gregor der Grofse zwischen den Märtyrern Stephanus und Laurentius dargestellt ist [3]). Die Blätter gehören zu einer Reihe von Holzschnitten mittlerer Gröfse, auf deren Herstellung weder in der Zeichnung noch im Schnitt jene Sorgfalt verwendet wurde, wie auf die Apokalypse und die ersten grofsen Formschnitte. Der Meister setzt weniger Ehrgeiz in deren Gelingen; sie sollten wohl mehr nur den Bedürfnissen des Marktes dienen. Deshalb auch stellen sie meist einzelne oder mehrere Heiligenfiguren zusammen dar, so wie es gewisse Kirchenfeste oder Gnadenorte eben erheischten. Die Mehrzahl derselben entspricht wohl jener Sorte, welche Dürer nach seinem niederländischen Tagebuche als »Stücke des schlechten Holzwerks« verkaufte [4]).

Solche mittelmäfsige Holzschnitte sind zunächst: der steife St. Georg auf dem springenden Pferde, mit seinem Speere den Drachen tödtend [5]). Das Pferd ist zwar leichter aber nicht besser gezeichnet als das des Eustachius; die Art, wie es sich als weifse Silhouette vom schwarzen Grunde abhebt, erscheint für den Holzschnitt fremdartig und wie eine Beirrung durch die Tendenz des Kupferstiches. Viel besser gezeichnet war die heilige Familie mit den zwei Engeln in der Halle [6]); dafür ist sie aber mit wenig Geschick und Sorgfalt geschnitten. Gefällig und gut construiert ist das romanische Gewölbe, dessen Bogenöffnung im Hintergrunde durch eine Säule entzwei getheilt wird, ein Motiv, welches auch die italienische Renaissance mit Vorliebe beibehielt. In

1) Bartsch 112; Heller 1869; Retberg 58.
2) Siehe oben S. 65.
3) Bartsch 108; Heller 1876; Retberg 123. Dagegen ist Bartsch 109, St. Stephan zwischen zwei Bischöfen, Dürern mit Recht abgesprochen; Retberg A. 11.
4) z. B. Dürers Briefe etc. 103; Campe Reliquien 106.
5) Bartsch 111; Heller 1832; Retberg 86.
6) Bartsch 100; Heller 1806; Retberg 61.

den Zwickeln, welche der Rundbogen oben an dem Blatte frei läfst, find in liegender Stellung Adam und Eva angebracht —- letztere mit offenbarer Anlehnung an die Amymone des Kupferftiches. Schwächer und ganz von der hergebrachten Art folcher Andachtsbildchen ift der heilige Chriftoph mit den Vögeln in der Luft, deren zwei mit einander kämpfen [1]). Das Gleiche gilt von dem heiligen Franz von Affifi, der in einer baumreichen Landfchaft die Wundmale empfängt [2]). Origineller ift die Darftellung der beiden heiligen Einfiedler Antonius und Paulus, die am Waldesrande fitzen. Der letztere ift bei erfterem zu Befuch, und der Rabe, welcher jenem täglich das Brod zu bringen pflegte, kömmt diesmal mit einem in zwei Theile gefpaltenem Brode herangeflogen, darüber denn Paulus in fromme Verwunderung ausbricht [3]). Ebenfalls gut gedacht, lieblich angeordnet, aber fchwächer ausgeführt ift die heilige Familie mit den fünf Engeln [4]). Endlich die drei heiligen Bifchöfe Nicolaus, Udalrich und Erasmus in einer Halle, kürzere würdige Geftalten mit guter Drapierung der Ornate [5]). Die Entftehung aller diefer hier genannten Holzfchnitte dürfte nicht zu weit vor das Jahr 1504, keineswegs aber fpäter zu fetzen fein. Sei fallen offenbar in eine Zeit, da Dürers Aufmerkfamkeit ganz von der Vollendung feiner Kupferftich- und Maltechnik in Anfpruch genommen war.

Im Jahre 1504 vollendete Dürer das erfte gröfsere Tafelgemälde, deffen gute Erhaltung uns lehrt, dafs er es ganz mit eigener Hand und forgfältig bis in die kleinfte Einzelnheit ausgeführt hat. Es ift die Anbetung der heil. drei Könige in der Tribune der Uffizien zu Florenz. Wie die feligfte deutfche Mutter fitzt Maria links mit dem reizend naiven Kindlein auf ihren Knien; tief erregt und mit den verfchiedenften Gefühlen nahen ihm die drei prächtig gekleideten, goldftrahlenden Weifen aus dem Morgenlande, und die ganze Creatur ringsum fcheint ihre feierliche Stimmung zu theilen, bis herab zu den Blumen und Kräutern und zu dem grofsen Hirfchkäfer mit den zwei weifsen Schmetterlingen, die noch in Wolgemuts Art angebracht find. Das fonnige Grün an Bufch und Bergen hebt die Gruppe beffer heraus, als es Heiligenfcheine vermöchten. Die hellblonde Madonna, ganz in Blau mit weifsem Schleier, erinnert ftark an jene im Paumgärtner'fchen Altare. Luft- und Linienperfpective find noch mangel-

1) Bartfch 104; Heller 1823; Retberg 56.
2) Bartfch 110; Heller 1829; Retberg 57.
3) Bartfch 107; Heller 1867; Retberg 59.
4) Bartfch 99; Heller 1991; Retberg 89. Es find genau gezählt wirklich fünf Engel zu unterfcheiden. Die Federzeichnung einer Madonna bei Pofonyi-Hullot, Nr. 327 ist eine täufchende Copie nach diefem Holzfchnitte.
5) Bartfch 118; Heller 1874; Retberg 122.

haft; die technifche Behandlung aber bereits fo vollendet wie in Dürers beften, fpäteren Bildern. Bei fcharfen Umriffen find die Farben fehr flüffig, ficher in Tempera aufgetragen und mit Oel lafiert; die Stimmung ift ungemein lebhaft, hell und klar. Wenn dem fo ift, dafs Barbaris Feinmalerei Dürer zu diefer zarten, forgfältigen Ausführung herausgefordert hat, dann hat er jenen in Form und Gehalt nicht nur, fondern auch in der Gediegenheit feiner Technik weit übertroffen. Diefe Technik ift allerdings eine nordifche, fo wie auch die Farbenharmonie, welche Dürer hier annimmt und nicht fo bald wieder aufgiebt. Wir dürfen aber nicht vergeffen, dafs diefe Technik an fich in einem zwar graduellen, nicht aber principiellen Gegenfatze zu derjenigen fteht, welche Giovanni Bellini übte; nach deffen unvollendetem Gemälde in den Uffizien: ebenfalls Vorzeichnung mit Stift oder Pinfel, Untermalung mit Tempera und wiederholte Lafierung mit Oel. Die Gelegenheit zur Hingabe an diefes fein erftes Meifterwerk der Malerei verdankte Dürer, wie es fcheint, wieder einem Auftrage des Kurfürften Friedrich von Sachfen. Als Gefchenk Chriftian II. kam dasfelbe 1603 an Kaifer Rudolph II. und aus der kaiferlichen Galerie im vorigen Jahrhundert nach Florenz, im Austaufch für die Darftellung im Tempel von Fra Bartolommeo. Als ein Juwel deutfcher Kunft glänzt es gegenwärtig auch in der hochanfehnlichen Verfammlung, die fich dort in der Tribuna zufammenfindet [1]).

Waagen [2]) meint, die Landfchaft des Hintergrundes gleiche ganz der auf dem berühmten Kupferftiche des heiligen Euftachius, deffen Zeit hierdurch annähernd beftimmt werde. Obwohl nun jene Begründung nicht zutrifft — die beiden Landfchaften haben blofs eine allgemeine fehr entfernte Aehnlichkeit mit einander — fo ift doch die Folgerung aus einer richtigen Empfindung gefchöpft. St. Euftachius [3]) zeigt als Kupferftich diefelben künftlerifchen Qualitäten, wie die Anbetung der heil. drei Könige als Gemälde. Erfindung und Anordnung werden durch die Feinheit der Technik, durch die liebevolle Ausführung der zerftreuten Einzelnheiten weit überboten; derfelbe helle, zarte Gefammtton zeichnet auch diefen Stich aus. Die Vollendung desfelben dürfte nicht weit vor das Jahr 1504 zu fetzen fein, wenn auch wohl früher als die der Nemefis. St. Euftachius ift dem Formate

1) Heller, a. a. O. 238, 253.

2) Handbuch der deutfchen und niederl. Malerfchulen I. 205.

3) Bartfch 57. So nennt Dürer felbft den Heiligen im Niederländifchen Tagebuch, desgleichen die älteren Quellen. Erft fpäter kam dafür der Name des heil. Hubertus in Gebrauch, von dem die Legende dasfelbe wunderbare Jagdabenteuer berichtet und deffen Feft mit Verehrung feiner Reliquien heutzutage noch in Köln als Schutzmittel gegen den Hundebifs unter grofser Theilnahme des Landvolkes gefeiert wird.

nach die gröſste Kupferplatte, welche Dürer bearbeitet hat [1]. Dürer wollte damit gewiſs etwas Ungewöhnliches leiſten. Doch liegt das Hauptgewicht und der Reiz des Blattes zumeiſt nur in der ungemein duftigen Landſchaft mit der Burg im Hintergrunde. In dieſe Landſchaft, die ſchönſte, die Dürer geſtochen hat, ſind die Figuren loſe wie Krippenbilder hineingeſtellt: der ſteife Hirſch mit dem Crucifixe zwiſchen den Geweihen, der ritterliche Jäger in Anbetung davor knieend, ſein Pferd an einen Baum gebunden und im Vordergrunde die fünf leichten Jagdhunde in verſchiedenen ruhigen Stellungen. Das Pferd zeigt noch ganz die ungünſtigen Formen der Reiterzeichnung von 1498, es ſchaut ſo menſchlich drein wie die Pferde der apokalyptiſchen Reiter. Am beſten gelungen iſt noch die Gruppe der Windhunde, die nachmals Agoſtino Veneziano zu einem beſonderen Nachſtiche bewogen hat. Hingegen zeigt eine leichte Federzeichnung von 1505 im königl. Kupferſtichcabinet zu München mannigfache Gruppen von jagdbaren Thieren, Pferden, Rindern, die von Hunden und Löwen angefallen werden, alles in wilder Bewegung [2]. Die Bildung der Rinder iſt noch immer ſchwach, die der Pferde dagegen leichter und gefälliger. Wie früher mit dem Studium der Landſchaft, ſo ſehen wir Dürer nun auf alle Weiſe eifrig mit dem Studium der Thierformen beſchäftigt.

Auch Jacopo de' Barbari malte Jagdbilder, ſelbſt von profaner oder mythologiſcher Bedeutung [3]; und ein Beiſpiel ſeines tüchtigen Verſtändniſſes der Pferdeformen liefert ſein Kupferſtich: Pegaſus, ein prächtiger Gaul, in geſchickter Verkürzung rechtshin herausſprengend [4]. Nichts ſtand aber ſeinem Geſchmacke ferner, als die bunte Mannigfaltigkeit, der ungezügelte Reichthum an Einfällen, in dem ſich Dürer damals noch gefiel, und die dem Italiener ſo ſehr widerſtrebte. Darum tadelte ja auch Michelangelo Buonarotti die niederländiſche — alſo auch die deutſche Malerei ſo hart, »weil ſie auf einem Gemälde eine

1) Die Nachricht Hellers S. 443, daſs Kaiſer Rudolf II. die Platte Dürers beſeſſen und dieſelbe habe vergolden laſſen, iſt wohl unbegründet. Die vergoldete Platte nämlich, die ſich in dem Beſitze des Kaufmanns F. X. Redtenbacher zu Kirchdorf in Oberöſterreich befindet, iſt nicht die des Originales, ſondern, wie ich mich überzeugen konnte, diejenige der Copie von 1579, Heller Nr. 731, nur ſind die Buchſtaben G und H zu beiden Seiten des Dürer'ſchen Monogrammes weggenommen.

2) Lithographiert von N. Strixner.

3) Abgeſehen von dem oben erwähnten Stillleben beſaſs die Erzherzogin Margarethe im Jahre 1516: «Un autre tableau exquis, où il y a ung homme avec une teste de cerf et un crannequin au milieu et le bandaige; fait de la main de feu maiſtre Jacques de Barbaris.« L. De Laborde, Inventaire de Marguerite, 25, Nr. 138.

4) Paſſavant, P. Gr. III. 140. Nr. 29. Gleichſeitige Copie darnach von Nicolaus Wilborn mit der Aufſchrift EL TEMPO, Bartſch VIII, 445. Nr. 5.

Menge Dinge mit Vollendung wiedergeben will, von denen ein einziges bedeutend genug wäre; ſo daſs keines derſelben befriedigend zur Geltung kömmt«. Deshalb erklärte er nur die italieniſche Kunſt für die wahre. »Dies iſt ſo wahr, fügt er dann hinzu, daſs, wenn ſelbſt Albrecht Dürer, ein feinfühliger und geſchickter Mann in ſeiner Art, mich oder Francesco d'Hollanda täuſchen und ein Werk nachahmen oder machen wollte, als ſei es in Italien geſchaffen, er zwar damit, ſei es nun eine gute, eine mittelmäſsige oder ſchlechte Malerei liefern würde, der ich aber ſicher ſogleich anſähe, daſs ſie weder in Italien noch von einem Italiener gemacht iſt.« [1]) Für die frühe Zeit Dürers hat jenes herbe Urtheil des herben Florentiners gewiſs Berechtigung. Wenn ſich Dürer aber, wie wir ſehen werden, allmählich von jenen Mängeln oder vielmehr von jenem Ueberfluſſe losſagte, um ſchlieſslich auch, gleich Michelangelo, in ſchlichter Einfachheit das wahre Weſen der Kunſt zu erkennen, ſo mag das Beiſpiel Barbaris darauf nicht ohne Einfluſs geblieben ſein. An Concentrierung, an ſchlichtem Maſshalten bis zum Genügen am Einzelnen konnte Dürer von dem Venetianer wohl lernen. Aber auch eine Anatomie, wie die des heil. Sebaſtian in halber Figur auf einem Kupferſtiche Jacopos in der Sammlung des Barons E. Rothſchild in Paris [2]) muſste Dürers Ehrgeiz auf eine harte Probe ſtellen. Denn die Formen und Verhältniſſe des menſchlichen Körpers zu ergründen, war die wichtigſte Aufgabe der Malerei. Je weniger dem deutſchen Meiſter die Anſchauung zu Hilfe kam, deſto eher glaubte er durch theoretiſche Forſchung hinter die Geheimniſſe zu kommen, die er in dieſer Beziehung bei dem Italiener vorausſetzte. Und doch litt es ihn nicht bei bloſser Nachahmung. Immer wieder kehrt er zur Natur zurück und ſucht bei ihr den Ausweg aus allen Widerſprüchen.

Uns mag es heute auffallend erſcheinen, daſs ein ſo ſelbſtändiger Meiſter wie Dürer ſo lange Störungen von einem anderen erleidet, der ſich an Begabung und allgemeiner Bedeutung gar nicht mit ihm meſſen kann. Es haben eben Zeitgeſchmack und Mode ihr eigenes Geſetz, und es gab Umſtände, unter denen Jacopo de' Barbari einem Dürer als unerreichtes Muſter vorgehalten werden konnte. Je abſonderlicher uns die ganze Kunſtweiſe jenes Venetianers erſcheint, deſto mehr war dieſelbe geeignet, bei den erſten Anhängern humaniſtiſcher Bildung in Nürnberg, im Norden überhaupt Bewunderung zu erregen.

1) Manuscrit de François de Hollande; A. Raczynski, Les Arts en Portugal, Paris 1846; 14—15.

2) Publiciert in den Heliogravures Amand-Durand, Paris 1874. Galichon Nr. 9.

Gerade in ſo eigenthümlicher Miſchung muſste die Renaiſſance dem an kölniſche und flämiſche Typen gewohnten, deutſchen Auge beſonders zuſagen; leicht erſchien ihm in den Figuren Barbaris das antike Ideal verkörpert, das ſich auch in den ſchmiegſam gezogenen, nicht wie bei Mantegna von Querfalten durchſetzten Gewandungen nicht verleugnet. Sehen wir heutzutage auch in dieſen überſchlanken, ſanftgeſchwungenen Geſtalten mit platten unbedeutenden Köpfen falſches Gefühl und einen Vorgeſchmack jenes ſüſsen Hanges zur Uebertreibung, der ſpäterhin den Niedergang der Malerei herbeiführte, ſo kam dies bei dem Urtheile der Zeitgenoſſen nicht in Betracht. Ihnen konnte vielmehr — nach Dürers Worten zu ſchlieſsen — hierin das Problem der nackten Figur gelöſt erſcheinen, um welches ſich damals auch die Nürnberger Kunſt ſo eifrig bemühte. Wolgemut hatte hiezu im Jahre 1497 mit den vier Hexen den erſten bekannten Verſuch in möglichſt engem Anſchluſſe an die Naturbeobachtung gemacht, in den ſpäteren Stichen aber lenkte ihn die Anpaſſung fremdartiger Motive und das Spiel ſeiner Phantaſie davon ab. Dürer folgte ihm getreulich auf dieſer Bahn, beobachtend, lernend, in der Ausführung wetteifernd. Da trat Barbaris Erſcheinung dazwiſchen und forderte gleichfalls Dürers Eifer heraus. An der oberflächlichen, unbeſtimmten und mageren Technik von deſſen Stichen konnte der ſchon viel weiter fortgeſchrittene Dürer nichts mehr lernen, ſich alſo auch zur Nachbildung nicht veranlaſst fühlen. Um ſo begieriger griff er nach den Grundformen von Barbaris Zeichnung, in der Hoffnung, hinter deren geheimniſsvollem Reize den Quell der Wahrheit zu finden. Bald aber ſollte ſich Dürer auch hierin getäuſcht finden und er tritt nun in immer weiteren Gegenſatz zu Barbari, ſo daſs deſſen Einfluſs faſt nur noch in der Wahl der Stoffe ein poſitiver bleibt, in der Form aber ein negativer wird.

Den Gang und die Wandlung dieſer Wechſelbeziehungen können wir verfolgen an der Entſtehungsgeſchichte jenes Kupferſtiches, mit welchem Dürer zuerſt mit aller Zuverſicht ſeines Selbſtbewuſstseins vor die Welt trat als unbeſtritten erſter Meiſter der Kunſt — an Adam und Eva [1]. Wie unter der ſtolzen Inſchrift: »Albertus Dürer Noricus faciebat« die Jahreszahl beweiſt, wurde die Platte im Jahre 1504 vollendet. Daſs der Stich aber auch erſt in demſelben Jahre begonnen wurde, ſehen wir aus der ebenſo datierten Federzeichnung, welche aus der Sammlung Poſonyi an Gſell in Wien übergegangen war und ſich gegenwärtig im Beſitze des H. von Lana in Prag befindet. Sie zeigt

1) Bartſch, Nr. 1.

auf geſchwärztem Hintergrunde die beiden Hauptfiguren im Gegenſinne zu dem Stiche und genau in denſelben Dimenſionen. Ohne Zweifel hat ſie als endgiltiger Entwurf und als Vorlage für den Kupferſtich gedient. Daſs der Künſtler hier etwas ganz Beſonderes zu leiſten gedachte, und mit welcher Sorgfalt er gerade bei dieſer Arbeit vorgieng, bezeugen die Probedrucke, welche er von der noch unvollendeten Platte machte. Zwei derſelben befinden ſich in der Albertina in Wien, ein dritter im Britiſchen Muſeum [1]). Es war ſonſt nicht Dürers Gepflogenheit, ſeine Arbeit auf der Kupferplatte durch ſolche Druckverſuche zu controlieren, wenigſtens giebt es nur noch ein ſolches Beiſpiel, jenen Probedruck vom »groſsen Hercules« in der Albertina [2]). So lehrreich für uns dieſe Proben ſind, ſo verſchafften ſie doch Dürern gewiss nur die Ueberzeugung, daſs er einer derartigen Hilfe bei ſeiner Arbeit gar nicht bedürfe. Er war ſich ſeiner Aufgabe ſo klar bewuſst und fühlte ſich ſeiner Hand ſo ſicher, daſs er nach ganz leicht vorgeritzten Contouren unmittelbar, und zwar von der Rechten zur Linken auf der Platte, Schritt vor Schritt gleich an das Fertigmachen gieng ohne die geringſte Unſicherheit, ſo daſs in den Probedrucken die ganz vollendete Arbeit unmittelbar an das weiſsgebliebene Stück des Blattes grenzt. Da er ſeines Materials vollſtändig Herr war und nachträglich nichts zu ſtimmen und auszugleichen hatte, ſo bedurfte er eigentlich auch keiner Probedrucke. Für die ältere, bloſs zeichnende Art des Kupferſtiches iſt ein ſolches Vollenden aus dem Stegreif wohl begreiflich. Hier aber handelte es ſich zuerſt um die klare Abrundung und Herausbildung der Maſſen aus einem kräftig vertieften Hintergrunde bis zur Erzielung einer nahezu farbigen Wirkung. Die Schwierigkeiten dieſes künſtleriſchen Verfahrens erſcheinen ſelbſt unſeren, an die reichste Entfaltung techniſcher Mittel gewöhnten Blicken ſo ungeheuer, daſs wir die Begabung, welche dieſelben zuerſt aufwarf, um ſie mit ſolcher Leichtigkeit zu überwinden, nicht anders als ſtumm anſtaunen können.

Wie ärmlich erſcheint neben den reichen techniſchen Mitteln Dürers in ſeinem »Adam und Eva« die Kupferſtechkunſt Jacopo dei Barbaris! Und doch führen die Anfänge des Werkes auf ſeine Einflüſſe zurück. Wir wiſſen nicht, ob Mann und Weib, die Meiſter Jakob

1) Die beiden Probedrucke von Adam und Eva in der Albertina wurden im Jahre 1820 in der Verſteigerung Durand zu Paris für 1500 Franken erworben. Auf dem einen iſt die ganze rechte Hälfte des Blattes ſammt dem einen Beine des Adam noch weiſs, d. h. bloſs in leichten Umriſſen mittels des Stichels vorgezeichnet; auf dem zweiten iſt auch noch das andere Bein Adams weiſs. Das Exemplar des Britiſchen Muſeums entſpricht dem zweitgenannten, früheren Plattenzuſtande.

2) Siehe oben S. 172.

Dürern als »aus der Mafs gemacht« gewiefen hatte, Adam und Eva vorftellten. Bekannt ift aber, dafs die beiden erften Eltern ftets der Kunft einen beliebten Vorwand zur nackten Darftellung der beiden Gefchlechter geboten haben, und nur in diefem Betracht hat auch Dürer feinen Gegenftand gewählt. Nun erinnert allerdings im fertigen Kupferftiche faft nichts mehr an Jacopo de' Barbari, als etwa die zierliche Art, mit der Adam den Spielfufs hinten nachfchleift. Zum Glück befitzen wir aber noch zwei Entwürfe Dürers, die uns die beiden Figuren in einem viel früheren Stadium zeigen und uns auf die richtige Fährte leiten. Die Blätter von feinem, feften, fehr alten Papier, aus den Sammlungen Bianconi in Mailand und Fries in Wien ftammend, befinden fich jetzt in der Albertina [1]. Das eine zeigt uns den Adam des Kupferftiches faft ganz in derfelben Stellung und den gleichen, nur etwas fchlankeren Formen; die Eva auf dem anderen Blatte hingegen ift von der des Kupferftiches noch völlig verfchieden. Ihr Körper ift langgeftreckt, mager und von gezwungener Bewegung; ihre Beinftellung bildet denfelben Winkel wie beim Adam, der eine Arm langt hocherhoben einen Apfel von dem Baume herab, indefs der Kopf etwas feitwärts zurückgebeugt ift. Der Schwung der dürftigeren Formen, das Oval des Köpfchens, ja felbft die schüttere, regellofe Art der Zeichnung erinnern eben fo fchnell an Barbari, wie fie für Dürer befremdend erfcheinen. Dreht man aber die, rings um die Figuren braun angelegten Blätter um, fo fieht man, dafs die Körper allerdings »aus der Mafs«, mit Zirkel und Richtfcheit conftruiert find. Eigenthümlicherweife find in den Rumpf des Adam nur Kreife, in die Eva aber Quadrate hineingezeichnet; auch erfcheint der Kopf der letzteren in zwei verfchiedenen Haltungen. In das Bein von Adams Standfufs find fogar bereits jene Verhältnifszahlen eingefchrieben, nach denen Dürer im erften Buch feiner Proportionslehre vorgeht und zwar ftimmen diefelben zumeift mit der, dort als normaler mittellanger Mann befchriebenen Figur [2].

Liefern uns diefe Zeichnungen fchon den für Dürers ganzen Entwickelungsgang fo wichtigen Beweis, dafs bereits Adam und Eva vom Jahre 1504 nach den Gefetzen einer Proportionstheorie gebildet waren, fo reicht die Entftehung der Entwürfe überdies noch um einige Jahre

1) Heller, a. a. O. S. 49.

2) d. i. Figur B. Mit Bezeichnung der ausnahmsweife von diefer Figur des Buches abweichenden Ziffern find diefe Bruchtheile der Körperlänge für das, von vorne gefehene Bein hier: Einpeifsung des Beins $1/_{14}$ ftatt $1/_{13}$; Aufsen ob dem Knie $1/_{16}$; Innen ob dem Knie $1/_{19}$; Mitten im Knie $1/_{18}$; Innen unter dem Knie $1/_{20}$; Ende des äufsern Wadens $1/_{16}$ ftatt $1/_{15}$; Unten im Schienbein oder über dem Rift $1/_{40}$ ftatt $1/_{34}$.

hinter die Ausführung des Stiches zurück. Wir beobachten Dürer alſo, wie er ſich losringt von dem verlockenden Einfluſs des Venetianers, wie er dann ſtatt des fremden Vorbildes »ſein eigen Ding vor ſich nimmt« und, raſtlos zwiſchen Speculation und Naturbeobachtung fortſchreitend, bis zu der vollen Selbſtändigkeit vordringt, bei der wir ihn im Jahre 1504 angelangt ſehen. Die völligen Formen und den kurzen Kopftypus der Eva im Kupferſtiche zeigt auch bereits der hübſche Holzſchnitt, auf welchem die heilige Büſserin Maria von Aegypten von Engeln zum Himmel emporgetragen wird [1]). Der vom üppigen langen Haupthaare umfloſſene Körper iſt von ſeltenem Ebenmaſse und von edler Haltung. Reizend iſt das Gedränge der Engelskinder, die ſich mit dem Tragen nicht wenig anſtrengen, zumal derjenige, welcher links unten den Fuſs der Heiligen hebt.

Das ſchwankende Verhältniſs zu Barbari, das Dürer zur Nachahmung und doch zugleich zum Widerſpruche anregt, laſſen auch noch einige andere Kupferſtiche deutlich durchblicken. So hat offenbar das Blättchen Barbaris mit dem Bogenſchützen Apollo und der bloſs mit halbem Leibe ſichtbaren Diana [2]) Dürer zur Behandlung desſelben Gegenſtandes angeregt [3]). Dieſer behält aber nur ganz im Allgemeinen die Anordnung ſeines Vorbildes bei, in allen Einzelnheiten tritt aber eine andere Auffaſſung und eine tüchtigere Durchführung an die Stelle. Der hagere ſteife Apollo Barbaris, deſſen Stellung ſtark an Dürers Adam erinnert, erſcheint bei letzterem gedrungen, muskulös und gewaltſam bewegt, ähnlich dem die ſtymphaliſchen Vögel jagenden Hercules in dem Nürnberger Gemälde von 1500. Die Diana blickt allerdings in etwas empfindſamer Haltung heraus und mahnt in der Biegung der einfachen langgezogenen Strichlagen an Barbaris Weiſe. Deſſen zwei Blättchen, von denen das eine den Mann mit der trogförmigen Wiege, das andere als Seitenſtück ein orientaliſches Weib mit Kind und Rocken darſtellt [4]), mögen Dürer beim Entwurfe ſeiner Türkenfamilie vorgeſchwebt haben, wo die Figuren auf einem Blatte vereinigt ſind [5]). Das groſse glotzende Schauen derſelben verräth den frühen Urſprung des Stiches, und die zierliche Beinſtellung des Weibes deutet auf fremdartige Inſpiration. Viel ſelbſtändiger iſt Dürer ſchon in der Behandlung der männlichen Anatomie. In Concurrenz mit einer entſprechenden Figur Barbaris in der trefflichen Gruppe der Gefeſſel-

---

1) Bartſch 121; Heller 121; Retberg 60. Dort und gemeiniglich mit Unrecht Sta. Maria Magdalena genannt.

2) Bartſch P. G. VII, 523, Nr. 16.

3) Bartſch Nr. 68.

4) Bartſch a. a. O. Nr. 11: L'homme portant le berceau u. 10: La fileuse.

5) Bartſch 85.

ten [1]) dürfte der linkshin gewandte h. Sebaſtian mit den hinaufgebundenen Armen entworfen ſein, und zwar mittelbar nach einem Modell. Die fein empfundene Naturtreue, die gerade jenen Stich Barbaris vortheilhaft auszeichnet, hat Dürer hier nicht erreicht, ob er gleich zu ſo kleinen naturaliſtiſchen Mitteln, wie die Andeutung der Beinbehaarung gegriffen hat.

Freier bewegt ſich Dürer in einigen kleinen Stichen, deren Gegenſtände ohne beſondere Nebenabſicht unmittelbar aus dem Leben gegriffen ſind. So das gehende Bauernpaar (B. 83); der Burſche redet mit lebhaften Mienen, die Rechte prahleriſch erhoben, in ſeine vornehm ſteife Liebſte hinein. Unverkennbar daran iſt der ſpöttiſche Zug gegen bäueriſche Ueberhebung, wie er im ſpäteren Mittelalter allgemein beliebt und insbeſondere den Städtern geläufig war. Dieſelbe ironiſche Auffaſſung, obwohl fern von aller Carricatur, zeigen die drei Bauern im Geſpräch (B. 86), von denen der eine einen Eierkorb hält, ein anderer einen Sack über der Schulter trägt und ſich auf ein etwas ſchadhaftes Schwert ſtützt; ſie rathſchlagen ohne Zweifel über das Wohl der ganzen Welt. Eine ſchlichte häusliche Scene, wie vom Zufall eingegeben, zeigt der kleine Stich: Maria ſelbdritt (B. 29). Die beiden ſtehenden Frauen in bürgerlicher Tracht wären kaum gekennzeichnet ohne die Erſcheinung von Gott Vater in den Lüften. Das Gleiche gilt in noch höherem Maſse von der kleinen ſäugenden Madonna aus dem Jahre 1503 (B. 34). Die Natürlichkeit geht hier ſo weit, daſs Maria ein ältliches, mageres Geſicht hat, weshalb man aber doch nicht an eine heil. Mutter Anna zu denken braucht. Dieſes Blatt zeigt bereits eine ſehr vorgeſchrittene Technik; es iſt fein und doch tief geſtochen, ſo daſs frühe Abdrücke ſehr dunkel erſcheinen [2]). Am weiteſten geht die Verfeinerung des Kupferſtiches bei jenen früheren Blättern Dürers, die bloſse Ausgeburten ſeiner Phantaſie ſind und dem eigenthümlichen Zuge ſeiner Hand keine Schranken entgegenſetzten. Der Mann mit dem flammenden Antlitz, Schwert und Wage in den Händen haltend und auf einem ſchreitenden Löwen ſitzend, ſoll vermuthlich den Weltrichter bedeuten; die ſymboliſche Darſtellung, auch genannt die »Gerechtigkeit« (B. 79), iſt willkürlich aus verſchiedenen apokalyptiſchen Reminiscenzen zuſammengeſetzt [3]). Die zarte Aus-

1) Bartſch Nr. 17. Hieronymus Hopfer hat u. a. auch die hier genannten vier Kupferſtiche von Barbari copiert.

2) Nach Weſſely: Die Kupferſtich-Sammlung der k. Muſeen in Berlin, Leipzig 1875 S. 56 Nr. 410, beſitzt das königl. Muſeum in Berlin einen Abdruck vor dem dürren Bäumchen und dem daran hängenden Täfelchen mit der Jahreszahl, deren Beifügung ſeitdem bei Dürer üblich wird.

3) Vergl. Apokalypſe Cap. 19 V. 12 «Seine Augen ſind wie Feuerflammen«. Wage

führung des Stiches wäre geeignet über die Entstehungszeit desselben zu täuschen; sie tritt aber zurück vor der wundervollen Ausführung der beiden Wappen, welche Dürer in Kupfer stach und deren eines, das Wappen des Todes[1]), mit der Jahreszahl 1503 bezeichnet ist. Das andere ist das Löwenwappen mit dem flatternden und krähenden Hahne über dem Stechhelme (B. 100); es dürfte nahezu gleichzeitig sein. An Tiefsinn der Erfindung vergleicht es sich zwar gar nicht mit jenem, an Feinheit der Technik geht es aber noch weiter. Der Metallglanz an dem Helme ist unnachahmlich wiedergegeben. Alle diese Darstellungen erscheinen auf weissgebliebenem Hintergrunde.

Nächst »Adam und Eva« — falls wir dem Werke einen solchen Sinn unterlegen dürfen — feierte Dürer seinen Sieg über Barbari zumeist in seiner »Familie des Satyrs« vom Jahre 1505[2]), auch genannt der »kleine Satyr« zum Unterschiede von der »Eifersucht« oder dem »grossen Satyr«. Der entsprechende Kupferstich Jacopos, auf welchem der ziemlich hölzerne Satyrvater statt der Flöte die Bratsche spielt, ist hier weit übertroffen[3]). Die Figuren erscheinen hier auch nicht mehr auf weissem Grunde, sondern sind aus dem dunklen Waldesschatten in's höchste Licht herausgearbeitet. Das Naturstudium ist am Leibe der liegenden Frau unverkennbar. Wie beliebt der Gegenstand damals war, zeigt der Umstand, dass ein anderer venetianischer Stecher, genannt »der Meister von 1515« denselben in verschiedener Weise zweimal gestochen hat. Was den Stoff anbelangt, so ist wohl denkbar, dass Lucians Beschreibung von Zeuxis' Centaurenfamilie oder wenigstens eine ungenau vermittelte Reminiscenz daran den Gedanken an eine solche mythologische Waldidylle nahe gelegt hat.

Dass es die Meister der Renaissance mit der Unterscheidung von Centauren und Satyrn nicht genau nahmen, wurde bereits erörtert[4]). Auch sonst noch weicht die Darstellung von jenem so sehr gepriesenen Gemälde des Zeuxis ab[5]). Dort erschien eine Centaurin mit dem Pferdeleibe auf den üppigen grünen Rasen gelagert und ihre Zwillinge säugend; der Centaurenvater stand über ihr auf der Anhöhe und hielt lachend einen jungen Löwen mit dem rechten Arme empor, als wollte er damit seine Kleinen zum Scherze erschrecken. Es giebt aber auch

---

und Schwert tragen zwei der apokalyptischen Reiter, doch soll der dritte mit dem Bogen die messianische Zeit darstellen. Der Löwe ist das Symbol der Macht; Apok. Cap. 5, V. 5 wird Christus selbst der Löwe genannt, «der da ist vom Geschlechte Juda.«

1) B. 101, vergl. oben S. 159.

2) Bartsch 69.

3) Bartsch P. G. VII, 522 Nr. 14. Gleichfalls von Hieronymus Hopfer nachgestochen.

4) S. oben 171.

5) Lucian, Zeuxis und Antiochus, Cap. 3—7.

eine Nachbildung diefer Darftellung, welche uns den Zufammenhang der Stiche von Barbari und Dürer mit jener Stelle bei Lucian doch noch vermittelt. Der grofse Florentiner Sandro Botticelli, der fich zuerft an die Ausführung profaner und mythologifcher Stoffe in Gemälden wagte, hat nämlich auch die Centaurenfamilie des Zeuxis nachzufchaffen verfucht. Und zwar befindet fich die Compofition als Zierwerk auf feinem berühmten Bilde der »Verläumdung« in den Uffizien zu Florenz [1]). Auch der Hauptgegenftand diefes Gemäldes ift einer Schilderung Lucians von einem Bilde des Apelles entnommen. Daneben ift dasfelbe mit einer edlen Renaiffance-Architektur und mit reichen Ornamenten gefchmückt. Auf dem Sockel des Richterftuhles erfcheint, als Relief grau in grau gemalt und mit Gold aufgehöht, die Centaurenfamilie des Zeuxis, fo wie fie Lucian befchreibt; nur darin weicht Botticellis Darftellung ab, dafs das Centaurenweib drei Junge, ftatt zwei, um fich hat und dafs diefe nicht wie die Eltern mit Pferdeleibern, fondern blofs mit Bocksbeinen gebildet find. Wir fehen hier fomit fchon einen Uebergang zu jener anderen Auffaffung, und es ift daher wohl auch denkbar, dafs die Vermenfchlichung des Weibes und das Muficieren des Vaters bei Dürer und Barbari nur weitere Abwandlungen des urfprünglichen Vorwurfes find [2]).

Das ift es ja, was die Ausdeutung mancher frühen Kupferftiche Dürers fo fehr erfchwert. Wir wiffen nicht, auf welchen Wegen die neuen, fremdartigen Vorftellungen an den Künftler gelangten und welche Veränderungen fie auf diefem Wege erlitten. Leichter wird es uns fein, bis wir einmal auch in der gelehrten Literatur der Zeit beffer Befcheid wiffen, obwohl auch dann der Uebergang vom knappen Worte zur bildlichen Darftellung ein fchwer berechenbarer bleibt. Bei dem Mangel jeglicher Anfchauung können wir uns die anfängliche Unbeholfenheit der altdeutfchen Meifter gegenüber antiken und mythologifchen Stoffen nicht grofs genug denken; daher wir auch die betreffenden Compofitionen kaum als jenem Gebiete angehörig erkennen, gefchweige denn, dafs wir den einzelnen Gegenftand mit Beftimmtheit bezeichnen könnten. So zweifle ich denn gar nicht, dafs zwei andere Kupferftiche des Jahres 1505, genannt »das grofse« und »das kleine Pferd« (B. 97 u. 96) eine mythologifche Bedeutung haben

---

1) Katalog Nr. 1182. Wir kommen auf das Gemälde weiter unten, wo von den Entwürfen Dürers für den Rathhausfaal die Rede ift, nochmals zurück.

2) Die Figuren des Dürer'fchen Bildes hat einer feiner Schüler oder Nachfolger als Zierbilder in ein Ornament von Weinranken gefügt, das fortlaufend ein Teppichmufter bildet. Der grofse Holzfchnitt, Dürers Tapete genannt, ift befchrieben bei Heller 2104, Paffavant 206, Retberg A. 68.

follten. Dafs Dürer zugleich Proben von feinen Fortfchritten im Studium des Pferdeleibes geben wollte, thut diefer Vermuthung keinen Abbruch. Das »grofse Pferd« ift ein Karrengaul von ähnlicher, nur noch fchwererer Raffe als das Flügelrofs auf Barbaris Kupferftich, äufserft naturgetreu gezeichnet und meifterhaft von rückwärts verkürzt; es fteht mit der Halfter in einem Gemäuer und vor einer Säule, auf welcher oben noch die Füfse eines nackten Götterbildes fichtbar find; hinter dem Pferde und gegen deffen Kopftheil gerichtet ein Mann in Rüftung mit Helm und Hellebarte, als wäre er eben gekommen, das Pferd wegzuführen. Es dürfte Hercules fein, wie er die Roffe des Diomedes aus Thrakien entführt. Ganz ähnlich illuftriert auch die ältefte, deutfch gedruckte Mythologie von Johann Herold [1]) diefe That des Hercules in Holzfchnitt. Auch dort erfcheint nur ein Pferd, gleichfalls verkürzt von rückwärts gefehen, und neben demfelben ein gewöhnlicher Mann, es am Zügel haltend und die Peitfche fchwingend. Eine folche Vereinfachung des Gegenftandes ift eben bei altdeutfchen Meiftern ganz gewöhnlich.

Schwerer erklärt fich die ähnliche Darftellung des »kleinen Pferdes«, das leichteren Schlages, von gröfserer Lebendigkeit, ähnlich dem Pferde des St. Georg im Holzfchnitte (B. 111), aber von weniger genauer Naturwahrheit ift als »das grofse«. Das Pferd fchreitet wiehernd linkshin und hinter ihm geht wieder ein Mann in Rüftung mit der Hellebarte. Ein Becken mit brennendem Pech auf der Mauer im Hintergrunde deutet ebenfalls auf heidnifchen Spuk hin. Der Mann aber hat kleine Flügel an feinen Füfsen und an feinem Helme; doch nur die erfteren find gefiedert, die letzteren gleichen denen eines Nachtfalters. Trotz diefer phantaftifchen Abänderung kann Dürer doch fo nur den Mercur dargeftellt haben. Was aber hat Mercur mit Pferden zu thun? Darauf wiffen wir freilich keine Antwort. Wir find hier wieder an der Grenze des Erklärlichen. Möglich, dafs wir es auch nur mit der Verwechslung von Thierformen zu thun haben. So gut aus Centauren Satyrn wurden, können auch in der Vorftellung des Künftlers die Rinder des Helios die Geftalt der Sonnenpferde angenommen haben. Vielleicht auch geftattete fich der Meifter diefe

1) Die Heydenwelt, Bafel 1554, Pag. CLXXXI. Ob vielleicht Quad von Kinkelbach, wenn er in der oben S. 155 angeführten Stelle die »Eiferfucht« den »grofsen Hercules« nennt, dadurch das Blatt von einem andern »kleinen« unterfcheiden wollte und ob er vielleicht darunter das »grofse Pferd« noch verftand? Vergl. damit auch den Stich von Hans Sebald Beham, Bartfch Nr. 67, wo ein Krieger mit einem Roffe blofs durch die Infchrift als »Alexander Magnus«, der den Bucephalus gegen die Sonne führt, gekennzeichnet ift.

für uns wohl ftarke Licentia poëtica, weil die Darftellung eines Rindes für ihn kein Intereffe hatte und, wie wir Urfache haben zu glauben, auch gar nicht im Bereiche feines Verftändniffes lag. Dafs Dürer damals noch auf der Suche nach neuen Stoffen, offenbar nach mythologifchen, war und dafs er darin auch wohl von gelehrten Freunden mit Rath unterftützt wurde, erfchliefsen wir aus der Stelle eines Briefes vom 28. Auguft aus Venedig an Wilibald Pirkheimer: »Der Hiftorien halber fehe ich nichts Befonderes, was die Wälfchen machen und was fonderlich luftig in Euer Studieren wäre; es ift immer ein und dasfelbe. Ihr wifst felbft mehr, als fie malen« [1]).

Doch abgefehen von der gegenftändlichen Bedeutung der drei Kupferftiche von 1505, künftlerifch bedeuten fie mit »Adam und Eva« von 1504 einen ungeheuren Fortfchritt Dürers. Technifch ftehen fie auf der gleichen Höhe wie jenes Hauptblatt. Sie variieren nur dasfelbe Thema, die Hauptfiguren aus fchwarzem Grunde mit möglichfter Feinheit in's höchfte Licht herauszuarbeiten, oder richtiger gefagt: fie fo aus dem ftark gedeckten Hintergrunde auszufparen. Niemals zuvor ift im Kupferftich oder in der blofsen Zeichnung fchwarz auf weifs eine gleiche malerifche Wirkung erzielt worden. Dabei zeigt fich das rafche Fortfchreiten von Dürers Naturbeobachtung in den Pferdekörpern vielleicht noch deutlicher als in den menfchlichen Formen. Man vergleiche nur die beiden Pferde von 1505 mit demjenigen des heiligen Euftachius; und unter ihnen wieder ift das »grofse Pferd« um vieles beffer und darum ficher auch fpäter als das »kleine«. Wie fehr Dürer damals von dem Studium des Pferdeleibes eingenommen war, zeigt noch die Thatfache, dafs er 1505 auch bereits den heil. Georg zu Pferde entwarf und zu ftechen begann [2]). Nur liefs er die Platte, fei es wegen feiner Abreife, fei es unbefriedigt vom Erfolge, unfertig liegen, um fie erft 1508 zu vollenden, nachdem er, wie wir fehen werden, in Italien neue theoretifche Kenntniffe auf diefem Gebiete erworben hatte. Denn das ift ja fo bezeichnend für Dürers Geiftesart, dafs ihn fein Kunftftudium immer wieder zur theoretifchen Forfchung führt. Wie über die menfchlichen Proportionen, gedachte er fchliefslich ein Buch über »die Mafse der Pferde« zu fchreiben [3]).

Doch auch in der Darftellung menfchlicher Körper läfst er fich anfangs noch vornehmlich durch die Natur leiten. Er fucht fein Heil in zahlreichen Einzelftudien, »denn von viel fchöner Dinge verfammelt

1) Dürers Briefe, 14 mit Anmerkung.

2) Bartfch 54. An der Jahreszahl 1508 fieht man nämlich deutlich, dafs die Ziffer 8 blofs aus einer bereits vorgeftochenen 5 entftanden ift.

3) Zahn, die Dürerhandfchr. des Brit. Mufeums; Jahrb. f. Kunftw. I. 12, Note.

man etwas Gutes in gleicher Weiſe, wie der Honig aus viel Blumen zuſammengetragen wird«; ohne daſs er darum in jenen kraſſen Eklekticismus verfällt, wie man ihn Zeuxis zugeſchrieben hat. Wenn er in dieſen Dingen von Jacopo de' Barbaris Beiſpiel ausgegangen war, ſo entfernte er ſich im Miſstrauen gegen deſſen vermeintlichen Kanon zuſehends von demſelben. Die »groſse Fortuna« berührt gewiſſermaſsen die äuſserſte Grenze des Gegenſatzes zur Theorie des Venetianers. Wohl ſuchte er nun ſelbſtändig die Geſetze des menſchlichen Wachsthums zu ergründen. Er that es aber nur in fortwährendem innigen Anſchluſſe an die Natur, und es klingt wie eine verſpätete Polemik gegen Barbari, wenn er in einer älteren Aufſchreibung zu ſeiner Proportionslehre ſagt: »Aber Etliche ſind anderer Meinung; reden davon, wie die Menſchen ſein ſollten. Darüber will ich mit ihnen nicht ſtreiten. Ich aber halte darin die Natur für Meiſter und der Menſchen Wahn für Irrſal. Der Schöpfer hat einmal die Menſchen gemacht, wie ſie ſein müſſen, und ich glaube, daſs die rechte Wohlgeſtalt und Hübſchheit unter dem Haufen aller Menſchen begriffen ſei. Wer das Rechte herausziehen kann, dem will ich mehr folgen als dem, der eine neu erdichtete Maſs machen will, deren die Menſchen kein Theil gehabt haben« [1]). Damit iſt die Grenzſcheide angedeutet, an welcher der deutſche und der italieniſche Meiſter aufhörten ſich zu verſtehen. Auch Raphael ſchreibt in ſeinem Briefe an den Grafen Baldaſſare Caſtiglione bezüglich ſeiner Galatea, »daſs er um eine Schönheit zu malen, deren mehrere ſehen müſste« [2]). In Ermangelung deſſen weiſs er aber einen Ausweg, er bedient ſich auf gut Glück »einer gewiſſen Idee«, er ahnt, ohne es zu wiſſen, daſs ſie die künſtleriſchen Vorzüge beſitze, um die er ſich bemüht [3]). Auf dieſem Fluge vermag der deutſche Realiſt dem Italiener nicht zu folgen. Nur mit Hülfe des Wiſſens, der Erkenntniſs glaubt Dürer ſich über die Natur erheben zu können. Ihm würde leicht auch Raphaels »certa idea« als eine »neu erdichtete Maſs« erſchienen ſein.

Mühſelig war die Bahn der Forſchung, der Vertiefung in die Natur, welche Dürer einſchlug. Ob ſie ein Umweg war, ob ein Irrweg — ihre Wahl war in ſeinem Weſen, in den Verhältniſſen, aus denen er herauswuchs, tief begründet. Trotz allen Hinderniſſen hat er ſeine eigenthümliche Richtung fortan unbeirrt verfolgt; Groſses hat er dabei

1) Zahn, Dürerhandſchriften des Brit. Mus. Jahrb. f. K. I. 8.

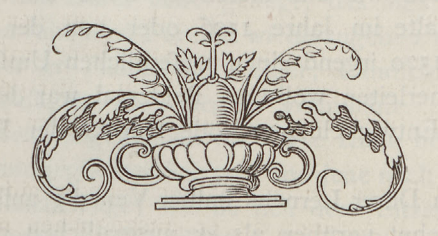
2) Bottari, Raccolta di Lettere, I. 116, Paſſavant, Raphael, I. 533: »che per depingere una bella, mi bisogneria veder più belle.«

3) »Ma essendo carestia e di buoni giudici, e di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene nella mente. Se questa ha in se alcuna eccellenza d'arte, io non so; ben m'aſſatico d'averla«.

geſchaffen, Gröſseres noch hoffte er in ihr für die Zukunft vorzubereiten. Er hoffte das, obwohl er doch ſehen muſste, wie der italieniſche Geſchmack, der ideale Formalismus, den er einſt in Barbari bewundert und ſpäter bekämpft hatte, immer mehr zur allgemeinen Herrſchaft gelangte.

Und noch einmal, auf der Höhe ſeines Ruhmes, ſollte Dürer dem Schatten ſeines alten Nebenbuhlers begegnen und ſich von ihm gewiſſermaſsen aus dem Felde geſchlagen ſehen. Am 7. Juni 1521 beſuchte er zu Mecheln in ihrer Reſidenz die letzte Gönnerin Jacopos, die Regentin der Niederlande, Erzherzogin Margarethe. Er brachte ihr ein von ihm ſelbſt gemaltes Bildniſs ihres kaiſerlichen Vaters, Maximilian mit, um es ſie ſehen zu laſſen und es ihr zu ſchenken. »Aber da ſie ein ſolches Miſsfallen daran hatte, ſo nahm ich ihn wieder mit fort«, fügt er ganz unbefangen hinzu. Dafür zeigte ihm Margarethe »bei vierzig kleiner Bildchen in Oelfarben, dergleichen ich an Feinheit und Güte zugleich nie geſehen habe«. Sie zeigte ihm auch noch andere gute Werke von Jan van Eyck und von Jacopo de' Barbari und von letzterem ein Skizzenbüchlein, das Dürers aufrichtige Bewunderung gefunden haben muſs, denn er bat die Prinzeſſin darum. Sie hatte es aber bereits ihrem Maler, Bernhard van Orley, verſprochen [1]).

1) Campe, Reliquien, 135. Thauſing, Dürers Briefe, Tagebücher u. Reime, 126 mit Anm.



XI.

Der zweite Aufenthalt in Venedig.

»ich pin ein zentilom zw Fenedig worden«.
Dürer.



Gemeiniglich pflegen wir die Lebensgeſchichte eines Mannes nach auffälligen äuſseren Ereigniſſen in derſelben zu gliedern. Für Künſtler zumal, welche keine wechſelvollen Schickſale aufzuweiſen haben, ſuchen wir die entſcheidenden Wendepunkte in ihren Reiſen; von der richtigen Vorausſetzung geleitet, daſs dieſelben eine unmittelbare Einwirkung auf ihren Genius üben müſsten. Sehr nahe liegt dieſer Gedanke auch bei jenen beiden Reiſen Dürers, die ihn für längere Zeit in die beiden Hauptländer der modernen Malerei führten und von denen er uns ſelbſt ſo werthvolle ſchriftliche Berichte hinterlaſſen hat. Und doch würden wir uns täuſchen, wenn wir von dem Venetianiſchen Aufenthalte im Jahre 1506 oder von der Niederländiſchen Reiſe im Jahre 1520 irgend einen weſentlichen Umſchwung in Dürers Kunſtthätigkeit herleiten wollten. Beidemal war der Abſchluſs einer entſcheidenden Entwickelungsperiode Dürers der Reiſe bereits vorangegangen.

Die Zeit, da Dürer Lernens halber Venedig aufgeſucht hatte, war ſeit einem Jahrzehnt vorüber, als er, ausgeglichen mit ſich ſelbſt und mit den Beſtrebungen Anderer, in bewuſster Zuverſicht dahin zurückkehrte. Dazwiſchen lag ein ſchweres Ringen nach Wahrheit, ein Kampf um die Geſtaltung des Höchſten und Beſten, wie ihn nur je eine Künſtlerſeele gekämpft hat. Und zwar fällt der Klärungsproceſs, der Dürer plötzlich zur völligen Selbſtändigkeit, zur klaren Erkenntniſs ſeiner künſtleriſchen Sendung erhebt, gerade in das Jahr 1503, ohne an irgend welche äuſsere Lebensverhältniſſe anzuknüpfen. Allerdings mochte der Tod des Vaters am Ende des Vorjahres, der Dürer ſo ſehr erſchütterte, ſeine Einkehr in ſich ſelbſt mit veranlaſst haben.

Im Ganzen aber geschah wohl die Umwandlung und Vertiefung seines Wesens von innen heraus unter jenen Seelenstürmen, welche prophetische Naturen zuweilen durchzumachen haben, bevor sie zur Sammlung und Klärung aller ihrer Kräfte durchdringen; und wie dies wohl auch sonst vorkommt, war diese psychische Evolution bei Dürer von einer körperlichen Erkrankung begleitet.

Die Art, wie uns Dürer, dessen zarter Körper nachmals von vielen Leiden heimgesucht war, von dieser seiner ersten Krankheit berichtet, giebt uns auch einen Schlüssel zu der Epoche seiner Blüthezeit. Im Britischen Museum befindet sich nämlich eine Kohlezeichnung: der Kopf des todten Heilandes mit der Dornenkrone, mit geöffnetem Munde und geschlossenen Augen, stark verkürzt von unten gesehen, und von entsetzlichem Schmerzensausdrucke. Wohlerhalten ist das Monogramm mit der Jahreszahl 1503, darunter sehr verwischt die Inschrift: »D . . . . . angesicht hab ich . . . gemacht in meiner kranckheit«. Aus der eigenen Schmerzempfindung heraus sucht Dürer hier nach dem Ausdrucke des leidenden Christus; es ist ein entschiedener Schritt zur bewegten Seelenmalerei, zur Dramatik der Gesichtszüge; ein offenes Bekenntnifs zu jenem Realismus, der das Höchste, das Göttliche doch nur in der ganzen, wahren Menschlichkeit begreift. Nach allen Richtungen holt nun Dürer weit aus. Von der geistigen Entwickelungskrankheit seines 32. Jahres erhebt er sich mit Riesenkräften, und es folgt das Jahrzehent einer Thätigkeit, deren Fülle und Mannigfaltigkeit stets mehr überrascht, je weiter man sie verfolgt und zu ergründen sucht.

Bisher hatte sich Dürer dabei genügt, das menschliche Antlitz in seinen bestimmten ruhenden Formen wiederzugeben mit derselben Objectivität, mit der er Pflanze und Thier, Landschaften und andere Gegenstände, sozusagen, abzuspiegeln vermochte. Die Porträte aus seiner früheren Zeit zeigen noch die starre Ruhe des Momentes, das ängstliche Verhalten jeglichen Affectes und jene nach aufsen gerichtete Spannung der Gesichtszüge, wie sie sich dem Sitzenden nothwendig aufprägt. Mehr oder minder klebt diese Zufälligkeit allen deutschen Bildnissen des XV. Jahrhunderts an und trägt wesentlich zur weltentrückten Naivetät ihres Ausdruckes bei. Aus dem Jahre 1503 aber begegnen wir zuerst Porträtstudien Dürers, die eine ganz neue Art der Auffassung zur Schau tragen. Ein schöpferischer Hauch hat der Naturwahrheit zugleich eine tiefere Beseelung eingeflöfst; die Haare zittern, die Augen blinken und zwinken, die Lippen schwellen und zucken in einer ganz unbeschreiblichen Bewegung. Neben jenem Christuskopfe besitzt das Britische Museum noch den eines Mannes im Turban mit gähnendem Munde, mit Kohle gezeichnet; Alfred von Franck in Graz

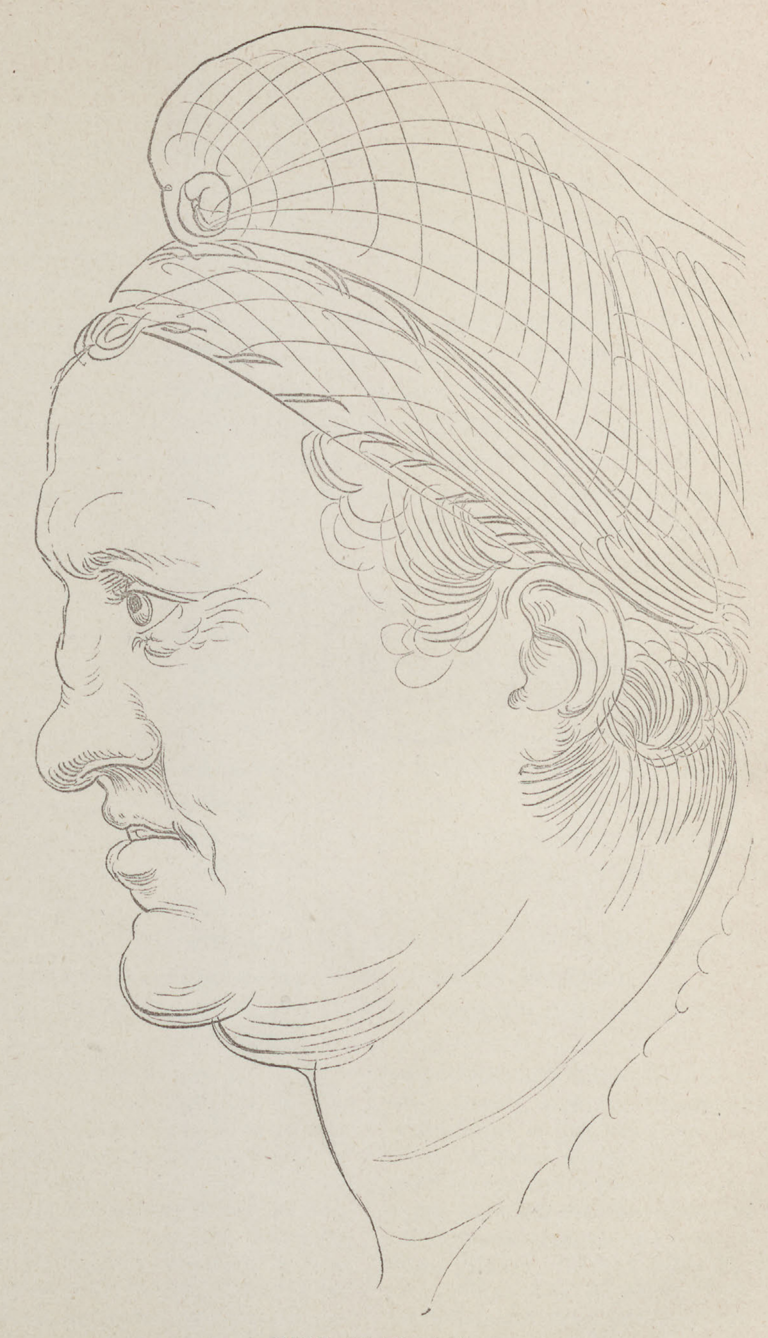
einen Madonnenkopf von ſanftem, ungemein edlem Ausdruck; ein anderer, gleichfalls von länglichem Oval und nach vorne herabblickend unter dem Schleier, erinnert an Lionardos Mailänder Frauentypus ſowohl in den Formen wie in dem zauberhaften Lächeln; die lebensgroſse Kohlezeichnung befindet ſich im Berliner Cabinet neben einer anderen nach jenem jungen Weibe mit den ſchwer herabſinkenden Augenlidern. Merkwürdig aber iſt der Kopf eines ſchönen Weibes in der Kunſthalle zu Bremen, mit entblöſstem Halſe, die Haare mittels eines Stirnbandes gehalten und rückwärts zuſammengebunden, beinahe lebensgroſs, in Silberſtift entworfen. Sie lacht auf, daſs beide Zahnreihen ſichtbar werden, und doch hat der Mund nichts Fratzenhaftes — man möchte mitlachen mit dieſer ausgelaſſenen, in kräftiges Deutſch übertragenen Mona Lisa Gioconda. Hieher gehört auch der junge Mann, der mit verſchmitzter Heiterkeit unter ſeinem Kraushaar hervorblickt, eine Federzeichnung in der Sammlung des Mr. Locker in London [1]). Alle dieſe Köpfe, meiſt in Kohle oder Stift ſkizziert, tragen die Jahreszahl 1503. Daran ſchlieſst ſich dann die lange Reihe ähnlicher Kopfſtudien, deren Höhepunkt ſpäter die mannigfachen, von Dürer mit ſo viel Vorliebe geſuchten Apoſteltypen bilden. Erwähnt ſeien nur noch zwei Silberſtiftzeichnungen aus der Sammlung Hausmanns in Braunſchweig, das leider ſchadhafte Bildniſs von Dürers Frau vom Jahre 1504 [2]) und aus derſelben Zeit etwa die beifolgende Profilſkizze des Freundes Pirkheimer. Mit wenigen Strichen iſt uns hier der luſtige Weltweiſe von Nürnberg am Leben erhalten, ſo wie er in ſeinen beſten Jahren die gelehrten Sodalen bewirthete mit Speiſe und Trank und mit den derben Späſschen, deren einer wohl von ſeiner eigenen Hand in eben ſo gutem als obſcönem Griechiſch dem Bildniſſe beigeſchrieben ſteht [3]).

Der belebende Duft, die ſeeliſche Atmoſphäre, welche über dieſen raſch feſtgehaltenen Geſichtszügen lagerte, hielt allerdings bei der Ausführung eines Kopfes in Oel oder in Kupferſtich nicht ſtand. Manches davon muſste der anſpruchsvollen, minutiöſen Technik zum Opfer fallen. Die tiefere Erfaſſung des Porträtſtudiums aber iſt die Grundlage moderner Hiſtorienmalerei. Kann das Menſchenantlitz erſt die pſychiſchen Vorgänge, die Keime der Willensäuſserung wieder-

1) Burlington fine Arts Club Catalogue, 1869. Nr. 151.

2) Siehe oben S. 110. und die Initiale jenes Capitels.

3) Vergl. Jahrb. f. Kunſtw. III. 240 ff. meine Anzeige von Lochners: Perſonennamen in A. Dürers Briefen. Die hier unüberſetzbare Aufſchrift, gleichzeitig mit demſelbem Silberſtift geſchrieben lautet: Ἄρσενος τῇ ψωλῇ ἐς τὸν πρωκτόν. Die Zeichnung beweiſt zugleich, daſs das Bildniſs von 1505 in der Galerie Borgheſe zu Rom ebenſowenig Pirkheimer vorſtellt, als es von Dürer gemalt iſt.



Wilibald Pirkheimer.

Stiftzeichnung in der Sammlung Hausmann zu Braunschweig.

(Seite 244.)

ſpiegeln, dann folgen die Körper leicht den Motiven, die ſie zu einheitlicher dramatiſcher Verbindung zuſammenſchlieſsen. In der Bewältigung des phyſiognomiſchen Ausdruckes liegt der Schlüſſel zu jenem unerſchöpflichen Reichthume in der Compoſition, der den lombardiſchen Maler Lomazzo zu dem Ausſpruche bewog »Dürer habe allein mehr erfunden, als alle anderen Meiſter zuſammengenommen« [1]).

Von den mythologiſchen und allegoriſchen Darſtellungen, in denen ſich Dürer eine Zeit lang gefallen hat, wendet er ſich immer entſchiedener ab. Die ganze Fülle ſeiner Production ergieſst ſich in den volksthümlichen bibliſchen Gegenſtänden. Wie alles, was aus der vollen Tiefe einer Menſchenſeele erzeugt iſt, hat auch die Urſprünglichkeit Dürers in ſeinen Darſtellungen vom Leben Jeſu ihre gewaltige Wirkung auf die Zeitgenoſſen nicht verfehlt, auch nicht auf die italieniſchen Meiſter. Dürers Kupferſtiche und Holzſchnitte fanden frühzeitig ihren Weg nach Italien und verbreiteten dort ſeinen Ruhm. Von ſeinen älteſten Stichen waren es insbeſondere die landſchaftlichen Hintergründe, welche die italieniſchen Meiſter ſo anſprachen, daſs ſie dieſelben zur Zierde der eigenen Compoſitionen entlehnten [2]). Von den Holzſchnitten dagegen begegnen ihrem Verſtändniſſe nicht ſowohl die ſtrengeren älteren Blätter aus der Zeit der Apokalypſe, ſondern erſt die der mittleren Zeit, deren freiere Formenbeherrſchung und harmoniſche Compoſitionsweiſe Dürer bereits als auf der Höhe ſeiner künſtleriſchen Vollendung angelangt zeigen. Entſcheidend für unſer Verſtändniſs iſt es nun, daſs der Beginn dieſer reichſten mittleren Stilperiode Dürers viel früher fällt, als man gemeiniglich annimmt, nämlich vor ſeinen zweiten Aufenthalt in Venedig.

In dieſer Hinſicht bedarf unſere bisherige Anſchauung einer weſentlichen Berichtigung und zwar zunächſt bezüglich der »groſsen Paſſion«. Weil Dürer dieſe Folge von zwölf groſsen Holzſchnitten

1) Trattato, Lib. V. Cap. 2.

2) z. B. die Landſchaft aus der Madonna mit der Heuſchrecke B. 44 auf dem ſogen. Campagnola B. XV. 539 S. Ottilie; aus dem groſsen Hercules B. 73: der ganze Hintergrund bei Robetta B. 24; die Burg combiniert mit der auf dem Euſtachius B. 57. bei Agoſtino Veneziano B. 409, während das Schiff daſelbſt aus dem »Meerwunder« B. 71. ſtammt; die Baumgruppe mit der linken Hälfte der Landſchaft auf dem ſogenannten Marcanton B. 484; vergl. auch oben S. 169 Anmerk. Eine frühe Nachricht bei Wimpheling, nach welcher Gemälde Dürers nach Italien exportiert worden wären, beruht wohl nur auf einem Miſsverſtändniſſe; er ſagt von Dürer: Nurenbergae imagines absolutissimas depingit, quæ a mercatoribus in Italiam transportantur et illic a probatissimis pictoribus non minus probantur quam Parrhasi et Apellis tabulæ«. Grimm, Ueber Künſtler II, 224. Es gab eben kein lateiniſches Wort für Kupferſtich und Holzſchnitt, als imago, pictura. Auch unter den in die Fremde ausgeführten Bildern Schongauers ſind ſicher nur Kupferſtiche zu verſtehen.

erſt im Jahre 1511 als Buch veröffentlichte und vier Blätter derſelben die Jahreszahl 1510 tragen, verſetzte man die Entſtehung aller in dieſe Zeit[1]). Sehr mit Unrecht! denn die Folge ſcheidet ſich deutlich in zwei ungleiche Hälften, deren eine die vier mit 1510 bezeichneten Blätter und den ohne Zweifel gleichzeitigen Titel umfaſst, deren andere aber, aus ſieben Holzſchnitten beſtehend, um ein Jahrzehent älter iſt. Dürer muſs die Erfindung und Zeichnung dieſer älteren Gruppe bald nach Vollendung ſeiner Apokalypſe in Angriff genommen haben. Die Figuren ſind zwar gröſser und mächtiger als dort, aber in ihrer gedrängten Anordnung und leidenſchaftlichen Empfindung, in den Härten der Formen, in dem grellen, unvermittelten Durchſchlagen von Schwarz und Weiſs erinnert noch Vieles an die Apokalypſe. Nur die Ausführung der Formſchnitte bleibt nicht auf der gleichen Höhe; ſie wird ſtellenweiſe derb, roh, gewaltſam. Wir entnehmen daraus, daſs ſich der Ausſchnitt der ungewöhnlich groſsen Holztafeln bis in die Jahre hinzog, da Dürer dieſen Theil der techniſchen Ausführung nicht mehr mit der gleichen Sorgfalt wie früher überwachte. Endlich gerieth die Arbeit ganz in Stocken, vielleicht in Folge der geringeren Befriedigung des Meiſters an den Ergebniſſen, vielleicht noch mehr aus ökonomiſchen Urſachen. Als Dürer dann unter günſtigeren Verhältniſſen an die Publicierung des »Marienlebens« und der »kleinen Paſſion« gieng, kam er auch auf dieſen Torſo wieder zurück und vollendete raſch die Folge der »groſsen Paſſion« durch Beifügung einiger neuen Stöcke und des Titels.

Ich unterlaſſe es, für die älteren ſieben Blätter der groſsen Paſſion eine chronologiſche Reihenfolge aufzuſtellen, die doch immer ſtrittig bleiben müſste, und begnüge mich damit, deren Entſtehung im Allgemeinen etwa um das Jahr 1500 anzuſetzen. Es ſind: Jeſus auf dem Oelberge (B. 6), wie er in eingeknickter Körperhaltung die beiden Hände wie abwehrend dem Kelche entgegenſtreckt, den ihm der Engel hinhält; der Schlaf der drei Jünger im Vordergrunde iſt anſchaulich ausgedrückt, Petrus zur Linken zeigt namentlich die hageren Formen und kühnen Verkürzungen der apokalyptiſchen Engel. Die wild bewegte Stimmung, welche in der Geiſselung (B. 8) herrſcht, ſcheint ſich auch dem Holzſchneider mitgetheilt zu haben, ſein Meſſer hat grauſam in Dürers Zeichnung gewirthſchaftet. Das »Ecce homo« (B. 9) iſt wieder viel beſſer geſchnitten; Chriſtus erſcheint in der rührenden Leidensgeſtalt älterer Vorbilder unter dem Portale eines reichen ſpätgothiſchen Bauwerkes; die Phariſäer unten ſind treffliche

1) Retberg, S. 67, Nr. 174—185. Bartſch Nr. 4—15.

Charakterfiguren, befonders aber der martialifche Landsknecht zur äufserften Rechten. Die Kreuztragung (B. 10) ift vielleicht die bedeutendfte Compofition der ganzen Folge. Dürer hat das Motiv des in die Kniee finkenden Chriftus aus Schongauers grofsem Kupferftiche hier zuerft aufgenommen. Die knieende Geftalt, welche mit einem Arme das Kreuz hält, mit dem anderen fich auf einen Stein ftützt und das Haupt nach den heiligen Frauen zurückwendet, indefs ein Scherge fie am Seile weiterzerrt, ift feitdem für die Darftellung typifch geworden. In Chriftus am Kreuze (B. 11) gehen die Formen der oberen und der unteren Hälfte der Compofition fo auseinander, dafs es den Anfchein hat, als wäre die letztere mit der edlen Gruppe um die ohnmächtige Maria erft einige Jahre fpäter hinzugefügt oder doch merklich verändert. Die beiden flatternden Engel, welche oben in Kelchen das Blut auffangen, find wie aus der Apokalypfe zugeflogen. Die himmlifchen Zeugen, Sonne und Mond, haben noch in altchriftlicher Weife menfchliche Angefichter. Die Beweinung des Leichnams Chrifti (B. 13) hat in der Compofition, wie in den dürftigen, eingefunkenen Formen der Leiche nahe Verwandtfchaft mit den beiden Schulbildern desfelben Gegenftandes in München und Nürnberg. Die Wirkung der Grablegung (B. 14) beruht mehr auf einer Reihe tief empfundener Einzelnheiten, indefs die Gefammthaltung und der Schnitt zu wünfchen übrig laffen.

Mit dem Jahre 1503 kömmt Dürer von der hergebrachten, allzu draftifchen Darftellung der Paffionsfcenen einigermafsen zurück. Er geht daher auch von dem gröfseren Formate ab, legt den Ton immer mehr auf den Ausdruck weniger Hauptperfonen, und indem er fo die Compofition zuweilen bis zum Epifodifchen vereinfacht, erhöht er gleichwohl deren Wirkung zu Gunften einer milderen, zuweilen hochpoetifchen Auffaffung der Tragödie. Diefe weitere Fortbildung feines Paffionsgedankens zeigt zunächft die »grüne Paffion« in der Albertina. So nennen wir nämlich eine Folge von zwölf forgfältig in Helldunkel auf grün grundiertem Papier mit Feder und Pinfel ausgeführten Zeichnungen; fie fchildern das Leiden Jefu, eingeleitet durch eine Anbetung der heil. drei Könige, und tragen fämmtlich, zuweilen an zwei Stellen zugleich, die Jahreszahl 1504 [1]). Die grüne Paffion fteht bereits ganz auf der Höhe aller fpäteren Kupfer- und Holzfchnittfolgen. Wenn fie diefelben an Ausdruck und Feinheit der Empfindung zuweilen noch übertrifft, fo verdankt fie das der reicheren Clairobscurtechnik und

1) Die abweichenden Daten auf den Lithographien von Pilizotti beruhen auf ungenauer Lefung und konnten leicht Forfcher, wie Kugler, Waagen u. a., zu irrigen Annahmen verleiten.

dem Umstande, dafs kein Holzschneider Dürers Zeichnung beschädigt hat. Die Compositionen erinnern bald an dieses, bald an jenes Blatt der publicierten Folgen, ohne dafs aber je die eine oder die andere wiederholt wäre. Sie mögen in manchem Falle für letztere als Quelle, als Vorstudium gedient haben, z. B. Christus vor Pilatus für das Blatt der Kupferstichpassion, Bartsch 7. Anderseits bildet die Kreuztragung nur die berühmte Darstellung der »grofsen Passion« (Bartsch 10) weiter; und ähnlich verhält es sich mit der Grablegung. Gerechte Bewunderung fand seit jeher zumal die wohlabgewogene und so ergreifende Darstellung der Kreuzabnahme. Bemerkenswerth ist auch die massive Rundbogenarchitectur, welche in der grünen Passion vorkömmt und bei aller Phantastik sich vermuthlich als antik geben will; so z. B. erscheint in der Geifselung Christus an eine canellierte Säule gefesselt, deren Capitäl nebst ungenauem Blattwerk eine Volute zeigt. Wie genau es Dürer mit diesen Passionsbildern nahm, beweisen uns die Federskizzen, die wir noch zu mehreren derselben besitzen, u. z. in der Albertina zu Christus vor Pilatus und zur Dornenkrönung, in den Uffizien zur Kreuzabnahme, in der Ambrosiana zu Mailand zur Gefangennehmung Christi und zur Geifselung; daselbst ferner der Entwurf eines Christus auf dem Oelberge, der die gleiche Bestimmung gehabt zu haben scheint, aber nicht weiter ausgeführt wurde; Jesus ist knieend mit erhobenen Armen, ähnlich wie in der Kupferstichpassion, die drei schlafenden Apostel aber anders dargestellt. Hier sei gleich auch des grofsen Calvarienberges in den Uffizien gedacht [1]), einer figurenreichen Zeichnung von gleicher Ausführung wie die grüne Passion und 1505 bezeichnet. Obwohl durch einen Deckel mit einer fleifsigen Copie Jan Breughels geschützt, ist das Blatt sehr dunkel geworden; es giebt darnach einen Stich von Jakob Matham. Eine flüchtige Federskizze zu den untersten Gruppen befindet sich in der Sammlung Posonyi-Hullot [2]).

Da nun an dem Datum aller dieser Zeichnungen keineswegs zu rütteln ist, wird es uns nicht schwer fallen zu begreifen, dafs auch die berühmte Holzschnittfolge des »Marienlebens« gröfstentheils bereits in den Jahren 1504—1505 entstanden ist; blofs mit Ausnahme der drei letzten Blätter und des Titels. Obwohl auch auf ganzen Bogen gedruckt, sind die Holzstöcke bedeutend kleiner als die der Apokalypse und der grofsen Passion. Verhältnifsmäfsig noch kleiner sind die Figuren genommen, so dafs über ihnen weit mehr Luft bleibt zur Entfaltung der Architectur und der Landschaft, was den Compositionen gar sehr

1) Katalog der Gemäldegal. Nr. 864. | 2) Nr. 338 des Kataloges.

zu ſtatten kömmt. Dabei zeigt die Behandlung des Holzſchnittes groſse Fortſchritte im Vergleich zu den frühen Blättern der groſsen Paſſion; ein Zeichen, daſs Dürer der techniſchen Ausführung, die er einige Jahre hindurch vernachläſſigt hatte, wieder eine erhöhte Aufmerkſamkeit zuwandte. Die gleichmäſsige Gediegenheit des Schnittes wirkt ungemein wohlthuend.

Die Geſchichte beginnt mit der Zurückweiſung von Joachims Opfer durch den Hohenprieſter (B. 77). Die moraliſche Vernichtung des verſtoſsenen Kinderloſen iſt in ſeiner Haltung, wie in den Mienen der Umſtehenden ſehr anſchaulich gemacht. Hinter und über den Vorhang im Hintergrunde blickt man in's Allerheiligſte, eine rundbogige Halle mit einem Kreuzgewölbe. In der ländlichen Einſamkeit ſodann, dahin ſich Joachim zurückgezogen hat, erſcheint ihm der Engel mit der frohen Botſchaft (B. 78); und zwar bringt er ſie dem Entzückten in Form einer, mit anhängenden Bullen beſiegelten Urkunde! Ringsum die weite, herrliche Landſchaft mit den ſtaunenden Hirten. Das dritte Blatt bringt die Umarmung von Joachim und Anna unter der goldenen Pforte. (B. 79). Die rundbogige Einfaſſung iſt mit gothiſierendem Aſt- und Laubwerk — dazwiſchen kleine Standbilder der Patriarchen — reich verziert und läſst den Ausblick auf ein Gehöfte und auf die bergige Landſchaft frei [1]).

Die Geburt der Maria (B. 80) iſt ein vollſtändiges Sittenbild des damaligen Nürnberger Lebens, und ſchwebte nicht darüber der Engel, das Rauchfaſs ſchwingend, ſo würde man durch nichts an die heilige Geſchichte erinnert. Es geht ſo bunt her in der geräumigen Wochenſtube, wie es nur bei der Anweſenheit von eilf Gevatterinnen, Nachbarinnen und anderen Dienſtbefliſſenen immer denkbar iſt. Der Wöchnerin werden Erfriſchungen gereicht; das Kindlein wird in die Badewanne gelegt und der mächtige Bierkrug ſorgt dafür, daſs die wackeren Hausfrauen in der Beſprechung ihres unerſchöpflichen Gegenſtandes nicht ſo bald ermüden. Es folgt die Vorſtellung der dreijährigen Maria im Tempel (B. 81); ſie eilt die Treppe der Vorhalle hinan, an deren Ende der Hoheprieſter ihrer harrt. Der Vorhof des Tempels ſoll antik erſcheinen; daher die phantaſtiſchen Reliefs an der reichen Architectur. Ueber dem Thorweg im Grunde iſt das Standbild eines mythologiſchen Jägers angebracht, in der einen Hand ein gefangenes Thier, in der anderen den Stiel einer Pechpfanne haltend. Die ſchlanken Säulen, welche das Treppenhaus ſtützen, ſind unten bereits

1) Die gleichſeitige Federzeichnung in der Albertina iſt eine täuſchende Copie nach dem Holzſchnitte.

zwiebelförmig eingezogen. Die Vermählung von Maria mit Joſeph (B. 82) vollzieht der Hoheprieſter vor einem rundbogigen Portale, das mit gothiſierendem Aſt- und Stabwerk reich verziert iſt, dazwiſchen Ritterfiguren und nackte Reiter auf Einhorn und Löwen gegeneinander ankämpfend. Im Allerheiligſten dahinter ſieht man eine Ordnung von Rundſäulen mit Blättercapitälen, welche die ſteilen Kreuzgewölbe tragen. Die ſchüchterne Braut mit dem durchſichtigen Schleier und den hermelingefütterten langen Zottelärmeln iſt natürlich eine ächte Nürnbergerin, ſo wie ihre Begleiterin mit dem hohen Haubentuch, welche wir bereits kennen gelernt haben [1]). Die Verkündigung (B. 83) erfolgt auch nicht im engen Stübchen, ſondern in einer luftigen Halle, deren weite Rundbögen durch mächtige, über dem Kämpfergeſims eingelaſſene Schlieſsen geſichert werden. Im oberſten Schildbogen ein Medaillon mit der Halbfigur einer Judith. Die Heimſuchung (B. 84) gab dagegen Gelegenheit zur Anbringung einer reichen Gebirgslandſchaft, die ſich weit in die Ferne erſtreckt. Im Vordergrunde umarmen ſich die beiden ſchwangeren Frauen; unter der Thüre links erſcheint der bekümmerte Joſeph, den Hut in der Hand, vor ihm das halbgeſchorene Löwenhündchen, das Dürer oft und gern anbringt. Der leichte Entwurf zu dem Holzſchnitte, im Gegenſinne mit der Feder gezeichnet, befindet ſich in der Albertina zu Wien.

Die Geburt Chriſti (B. 85) öffnet uns den Einblick in ein verfallenes Stallgebäude; das Kindlein im Korbe wird von neugierig herandrängenden Engeln bewundert, von der Mutter angebetet; links naht Joſeph auf hohen Holzſandalen mit der Laterne, rechts die Hirten. Die Beſchneidung (B. 86) geſchieht im bunten Gedränge der Synagoge, darunter treffliche Charakterfiguren; auf dem Schildbogen des Hintergrundes wieder gothiſches Aſtwerk mit den Figuren von Judith und Moſes. Vortrefflich componiert iſt die Anbetung der drei Könige (B. 87). Der Stall hat die Form einer Burgruine angenommen. Maria ſitzt auf dem Mauerwerk, den edelgebildeten Kopf wie in freudiger Rührung zierlich zur Seite geneigt. Das Kind auf ihrem Schooſse wendet ſich in einer halb ſpielenden, halb gnädig gewährenden Bewegung zu dem königlichen Greiſe, der tiefernſt, das Kinn gegen die Bruſt gedrückt und die Hände gefaltet, vor ihm kniet. Der zweite König unterläſst noch, den Pokal in ſeiner Hand darzubringen, denn er muſs dem dritten, dem Mohren, zuwinken und ihm Muth zuſprechen. Dieſer naht ſich etwas blöde und im Begriffe das Knie zu beugen. Sehr gelungen iſt auf der anderen Seite Joſeph, der, eine Gabe bereits

1) Siehe oben S. 109.

in der Hand haltend, über die Schultern Mariens vorſichtig und neugierig auf die Könige herabblickt. Im Hintergrunde noch der Troſs der Könige und zwei theilnehmende Hirten, in den Lüften drei Gloria ſingende Englein. Der Gegenſtand war allerdings ſchon von den Vorgängern Dürers, namentlich von den niederländiſchen Meiſtern, mit Vorliebe bearbeitet, nirgends aber glücklicher als in dieſem einfachen Holzſchnitte. Die Figuren ſind ſo geſchickt angeordnet, jede derſelben durch einen ſo beſtimmten Ausdruck belebt und mit der anderen in Beziehung geſetzt, daſs alle wie mit einer Art innerer Nothwendigkeit an einander gebunden erſcheinen. Trotz der geringen Hülfsmittel iſt die Handlung bis in's Einzelne motiviert, und die Grundſtimmung entſpricht nicht nur dem Vorſtellungskreiſe, aus dem die Darſtellung entnommen iſt, ſondern auch über die bedingte Verſtändlichkeit hinaus den allgemein menſchlichen Gefühlen; nichts bleibt daran zufällig oder gleichgiltig. Nur die gröſsten Meiſter, wie Maſaccio oder Lionardo, verſtanden es, ihrer Compoſition eine ſolche Fülle von Energie einzuflöſsen und die Geſtalten ihrer Phantaſie in dem Maſse zu beſeelen, daſs deren geiſtige Beziehungen zu einander für den Beſchauer klarer zu Tage treten, als es eine gegebene Wirklichkeit je zu bieten vermöchte.

Auf der Darbringung im Tempel (B. 88) überraſchen die mächtigen Säulen mit flachen Baſen und Weinlaubcapitälen, die ein maſſives, im Innern des Tempels freiliegendes Gebälke tragen. Der Zweck desſelben iſt nicht abzuſehen; es mag vornehmlich theoretiſchen Studien in den halbverſtandenen Büchern der Alten ſeinen Urſprung verdanken. Die Flucht nach Aegypten (B. 89) iſt ſtark von dem Kupferſtiche Martin Schongauers beeinfluſst bis zu der Palme und anderen exotiſchen Gewächſen und zu der Geſtalt des Eſeleins. Das reizendſte Blatt der Folge iſt ohne Zweifel die Ruhe in Aegypten (B. 90), wo die Eltern durch Arbeit ihr Leben friſten. In einem Gehöfte, aus dem man in die bergige Landſchaft hinausblickt, iſt Joſeph bei ſeiner Zimmermannsarbeit. Engelskinder ſammeln ihm geſchäftig die Spähne in einen Tragkorb — einer von ihnen hat muthwillig den Hut des Meiſters auf den kleinen Kopf geſtülpt, andere noch vergnügen ſich an Spielzeug. Joſeph hält eben inne und blickt, die Axt in den Händen, beſorgt hinüber nach der Gruppe, wo die junge Mutter bei Rocken und Spindel glückſelig an der Wiege des Kleinen ſitzt. Theilnahmsvoll drängen ſich Engel an ſie heran und bewundern Mariens feines Geſpinnſt, einer von ihnen bringt ihr Blumen dar. Am Himmel oben erſcheint ſegnend Gott Vater. Es iſt ein Bild des reinſten Familienglückes, das den armen Verbannten ſelbſt die Heimath erſetzt. Dürer

hat überhaupt mit feiner Schilderung des Marienlebens eine Saite des deutfchen Gemüthes mächtig angefchlagen. Es ift die Verklärung des Familienlebens, über welches fich die ganze Fülle göttlichen Wohlgefallens ergiefst. Der Maler predigt damit zuerft die neue Moral, die fpäter Martin Luther froh in fein Volk hinausrief: dafs der Eheftand »der fürnehmfte Stand auf Erden« fei, dafs es »keine lieblichere, freundlichere noch holdfeligere Gefellfchaft gebe, denn eine gute Ehe« [1]).

Jefus unter den Schriftgelehrten im Tempel (B. 91) liefert eine wahre Mufterkarte von Körperftellungen, in denen gelehrter Hochmuth und Befferwiffen fich nur immer ausdrücken mag. Den gröfsten Gegenfatz zu den gereckten und gefpreizten Geftalten der greifen Büchermänner bilden dann Maria und Jofeph, die demüthig hereintreten. Ergreifend aber ift der Abfchied Jefu von der Mutter vor feiner letzten Reife nach Jerufalem (B. 92). Indem er fich zum Gehen wendet, voll Hoheit und mit entfchloffenem Ernft, fegnet er noch einmal die gealterte Mutter, die händeringend und verzweifelt über das Schickfal, das ihm bevorfteht, am Thore zufammenbricht. Gröfseres hat kein Dichter erfonnen, kein Maler gemalt!

So weit war das Marienleben bereits vollendet, als Dürer feine zweite Reife nach Venedig antrat. Nach Giorgio Vafari wäre gar ein Rechtsftreit wegen unbefugter Nachbildung diefer Blätter die Veranlaffung zu der Reife gewefen [2]). Von offenbaren Irrthümern Vafaris abfehend und mit Anbequemung an die Thatfachen lautet deffen Bericht etwa dahin, dafs Dürer auf die Nachricht, dafs Marcanton in Venedig fein Marienleben getreu in Kupfer nachgeftochen hätte, erzürnt dahin gekommen wäre, um den Bolognefen darob bei der Signoria zu verklagen, und dafs der Procefs dahin entfchieden worden wäre, dafs Marcanton zwar die Nachbildung der Dürer'fchen Holzfchnitte unverwehrt geblieben, dagegen die Beibehaltung von deffen Monogramm auf den Copien unterfagt worden fei. Und in der That tragen die fpäter noch von Raimondi gefertigten Nachftiche nach der ganzen Holzfchnittfolge der »kleinen Paffion« von Dürer, nicht wie das Marienleben deffen Monogramm, fondern blofs das leere Täfelchen, deffen

---

1) A. Woltmann, Zu Dürers Gedächtnifs; Nationalzeitung, 1871 Nr. 236. Eingehendere Befchreibungen der Folge bei Eye, Leben A. Dürers 280-319, und in den Verzeichniffen von Bartfch, Heller und Retberg.

2) Vafari, ed. Lemonier IX, 267. Dafs er oder fein Berichterftatter das Marienleben blofs mit der, erft fpäter entftandenen »kleinen Paffion« verwechfelte, ift klar, thut aber an fich feiner Glaubwürdigkeit noch keinen Eintrag.

ſich Marcanton auch fortan öfter an Stelle ſeines eigenen Monogramms und als Erſatz dafür bediente.

Man hat die längſte Zeit dieſen Bericht Vaſaris für eine ganz und gar unbegründete Fabel gehalten, theils wegen der verſchiedenen Ungenauigkeiten in demſelben, vornehmlich aber deshalb, weil ja Dürer »Unſer Frauen Leben«, ebenſo wie die »kleine Paſſion«, erſt nach der venetianiſchen Reiſe im Jahre 1511 als Buch veröffentlicht hat, eine Nachbildung durch Marcanton früher alſo nicht möglich geweſen wäre. Zu Gunſten dieſer Auffaſſung las man ſogar die deutliche Jahreszahl 1504 auf der Begegnung von Joachim und Anna unter der goldenen Pforte beharrlich für 1509. Seitdem wir aber wiſſen, daſs Dürers Marienleben mit Ausnahme von zwei, höchſtens drei Blättern jener früheren Zeit, um das Jahr 1504, angehört, ja manche Vorſtudien und Zeichnungen dazu noch höher hinaufreichen, verliert auch jene Nachricht Vaſaris viel von ihrer Ungeheuerlichkeit. Freilich habe ich in den venetianiſchen Archiven vergebens nach Spuren eines derartigen Rechtshandels geſucht; das darf aber bei den groſsen Lücken der betreffenden Urkundenreihen nicht Wunder nehmen.

Auch der reizende Kupferſtich Chriſti Geburt [1]), von Dürer ſelbſt »Weihnachten« genannt, athmet ja ganz denſelben Duft wie das Marienleben, als wäre er ein Stück davon, nur eine andere Blüthe an derſelben Staude. Wir blicken in das Gehöfte eines deutſchen Hauſes, in deſſen offener Halle links Maria das Chriſtkind anbetet, indeſs Joſeph in der Mitte des Hofes damit beſchäftigt iſt, aus einem Ziehbrunnen Waſſer zu ſchöpfen; durch das rundbogige Thor im Grunde ſieht man in der landſchaftlichen Ferne den Engel der Verkündigung ſchweben. Aus dem hohen Wohnhauſe aber ragt oben eine Stange und daran hängt das Täfelchen mit dem Monogramme und der Jahreszahl 1504. Die Ausführung des Stiches iſt zwar weniger anſpruchsvoll als bei dem gleichzeitigen »Adam und Eva«, aber nicht minder fein und ſorgfältig.

Als Dürer im Jahre 1505 nach Venedig gieng, waren alſo von den 20 Holzſtöcken des Marienlebens mindeſtens 16 bereits druckfertig und ohne Zweifel führte Dürer Abdrücke davon zum Verkaufe mit ſich. Auf zwei von den 17 Nachſtichen Marcantons befindet ſich auch wirklich, allerdings an verborgener Stelle, die kleine Jahreszahl 1506, nämlich auf der Verkündigung und auf der Anbetung der heil. drei Könige. Dagegen fehlen unter ſeinen Copien nebſt dem Titelblatte gerade die beiden vorletzten Stücke von Dürers Folge mit Mariens Tode und der Himmelfahrt. Dürer hatte wohl auch dieſe beiden

1) Bartſch 2.

Darſtellungen gleichzeitig entworfen. Die leichte Federzeichnung zum Tode der Maria, im Gegenſinne zum Holzſchnitte, befindet ſich in der Albertina. Eine Zeichnung der Himmelfahrt der Jungfrau, mit der Feder umriſſen und mit der Pinſelſpitze vollendet, im Britiſchen Muſeum trägt bereits die Jahreszahl 1503 [1]). Obwohl etwas breiteren Formates, hängt der Entwurf wohl ſchon mit dem Plane der Holzſchnittfolge zuſammen. Doch wurden die beiden Blätter damals noch nicht ausgeführt, ſondern erſt im Jahre 1510 von Dürer auf den Holzſtock gezeichnet; folglich konnte ſie alſo Marcanton im Jahre 1506 noch nicht mit copieren.

Das letzte Blatt der Folge, die reizende Verehrung der Madonna durch Heilige und Engel, welche vielleicht urſprünglich gar nicht zur Folge zählte, muſs Marcanton erſt ſpäter nachgetragen haben, denn ſein Stich trägt nicht mehr Dürers, ſondern groſs und deutlich ſein eigenes Monogramm. Auch iſt dieſe Copie ſonderbarer Weiſe nicht auf eine eigene Platte geſtochen, ſondern bloſs auf die Rückſeite der ſechszehnten, wie dies an den heute noch in italieniſchem Privatbeſitze erhaltenen Original-Kupferplatten Marcantons erſichtlich iſt. Können wir nun auch nicht glauben, daſs dieſe Nachſtiche Marcantons die Veranlaſſung von Dürers Reiſe nach Venedig geweſen ſeien, ſo iſt anderſeits doch auch nicht wahrſcheinlich, daſs Dürer, einmal in Venedig, die Nachbildung ſeiner Blätter ſammt ſeinem Monogramme geduldig mit anſah. Möglich, daſs er dagegen den Schutz der Signoria anrief; um ſo eher, als auch er unter der Eiferſucht der venetianiſchen Maler zu leiden hatte, die ihn gar dreimal vor das Gericht der Signoria citierten, bis er vier Gulden an ihre Scuola oder Genoſſenſchaft entrichtete [2]).

Daheim wachte Dürer ſtets mit Eifer über ſeinem Kunſteigenthum; und insbeſondere waren es die am leichteſten nachzuahmenden Holzſchnitte, die er fortwährend gegen Nachdrucker und Fälſcher zu vertheidigen hatte. Der Rath von Nürnberg verſagte ihm ſeinen Schutz nicht, und zwar richtet ſich deſſen Verbot dann auch nur gegen die betrügliche Benützung des Monogramms. So lautet ein Rathserlaſs vom 3. Januar 1512: »Item einen fremden Mann, ſo unter dem Rathhauſe Kunſtbriefe feil hat und unter denſelben etliche, ſo Albrecht Dürers Handzeichen haben, die ihm betrüglich nachgedruckt ſind, ſoll man in Pflicht nehmen, dieſelben Zeichen alle abzuthun und deren keines hier feil zu haben. Oder wo er ſich deſs widern würde, ſoll man ihm dieſelben Briefe alle als ein Falſch aufheben und zu eines Raths

1) Waagen, Treasures of Art. I. 233. | 2) Dürers Briefe 11.

handen nehmen. Actum Sabats poſt Circumciſionis Domini 1512« [1]). Das Verbot war ohne Zweifel durch eine Klage Dürers provociert. Ebenſo verſäumte er nicht, ſeinen illuſtrierten Büchern, darunter auch dem Marienleben, die Drohung beizufügen: »Wehe Dir Verfolger und Dieb an fremder Arbeit und Begabung; hüte Dich, an dieſe unſere Werke die dreiſte Hand anzulegen!« u. ſ. w., mit Berufung auf ein ihm vom Kaiſer Maximilian verliehenes Privilegium: »daſs niemand mit unterſchobenen Platten dieſe Bilder nachdrucken dürfe«. Vielleicht iſt denn Marcanton auch bereits mit gemeint unter jenen venetianiſchen Malern, von denen Dürer am 7. Februar 1506 ſchreibt: »Auch ſind mir ihrer viele feind und machen mein Ding in Kirchen nach, und wo immer ſie es bekommen mögen«. Darunter müſſen nicht etwa Gemälde von Dürer verſtanden werden, ſondern ſicherlich nur ſeine Kupferſtiche und Holzſchnitte, welche entweder an den Kirchenthüren feil gehalten, oder von Andächtigen als Votivbildchen innerhalb derſelben aufgehängt waren. »Nachher«, fügt Dürer hinzu, »ſchelten ſie es und ſagen, es ſei nicht antikiſcher Art und darum ſei es nicht gut« — ein Vorwurf, den die Venetianer gegen den deutſchen Meiſter gewiſs mit demſelben Rechte in's Feld führten, wie die Florentiner und andere Italiener, vor allen Vaſari, gegen ſie ſelbſt.

Das ſichere, ruhig ablehnende Selbſtbewuſstſein, das in jenen wenigen Worten liegt, wird erſt ganz verſtändlich, wenn wir Dürer als bereits auf der Höhe ſeiner Kunſt angelangt, als den fertigen Meiſter der Paſſionen und des Marienlebens erfaſſen. Und das war Dürer ſchon im Jahre 1504, denn in den Werken dieſes Jahres liegt bereits alles beſchloſſen, was Dürer auf dem Gebiete der religiöſen Kunſt Groſses ſchaffen ſollte. Nach langem, bangen Suchen zwiſchen Ueberlieferung und Natur hatte er die Formenſprache für den Ausdruck ſeines tiefſten Inneren gefunden, und mit gewaltiger Kraftanſtrengung zwang er die abgekehrten Pole des gährenden Zeitalters, Glauben und Wiſſen, zu einem harmoniſchen Ringe zuſammen. Den vollen Strom chriſtlicher Gefühlsinnigkeit goſs er in tauſend neue, dem Leben abgelauſchte Formen, wie ſie nur die deutſche Volksſeele ſo tief nachzuempfinden weiſs; die Brücken der italieniſchen Renaiſſance, das leicht geſchürzte Gängelband der Antike, riſs er hinter ſich ab und gelangte ſelbſtändig zu jener muſtergiltigen, ſeitdem typiſch gewordenen Darſtellung der heiligen Geſchichten, an der die ganze moderne Menſchheit ihre ſittigende Erbauung gefunden hat.

Thatſächliche Gründe für Dürers zweite Reiſe nach Venedig waren

---

1) Campe, Reliquien, 183. Baader, Beiträge I, 10. mit Berichtigung der Jahreszahl.

zunächſt der Ausbruch einer ſchweren Seuche oder Peſt in Nürnberg um die Mitte des Jahres 1505, was in damaligen Zeiten häufig zu Ortsveränderungen und Wanderungen Anlaſs gab; ſodann die Rückſicht auf Gewinn durch den Verkauf der mitgebrachten Kunſtwaare und durch Uebernahme vortheilhafter Aufträge am anderen Orte. Abgeſehen von ſeinen Kupfern und Holzſchnitten berichtet Dürer ſelbſt von ſechs kleinen Bildern, die er zum Verkaufe mit nach Venedig geführt hatte; und während er bei ſeiner Abreiſe in Pirkheimers Schuld ſteht, kann er nach ſeiner Rückkehr ſeine Schulden bezahlen und eine vergleichsweiſe günſtige Ueberſicht ſeines Vermögensſtandes geben [1]). Wir erfahren zugleich bei dieſer Gelegenheit, daſs ihm ein Colporteur in Rom geſtorben ſei mit Verluſt der von ihm mitgeführten Kunſtwaare, ein Zeichen, wie ſehr Dürer ſchon auf Abſatz in Italien rechnen konnte.

Eine ganz beſtimmte Veranlaſſung zu Dürers zweiter Reiſe nach Venedig ergiebt ſich indeſſen mit zuverläſſiger Wahrſcheinlichkeit aus der Baugeſchichte des Fondaco dei Tedeschi, über welche uns die Archive der Republik [2]) noch Aufſchluſs geben. Die Kaufhalle der Deutſchen am Ponte Rialto war im Winter des Jahres 1504—5 abgebrannt. Am 10. Juni 1505 beſchlieſst der Senat den Neubau des erweiterten Hauſes zu beſchleunigen und am 19. desſelben Monats entſcheidet bereits die Signoria über die vorgelegten Modelle; und da zwiſchen denſelben keine groſsen Unterſchiede beſtehen, wird auf inſtändiges Anhalten der deutſchen Kaufleute dasjenige gewählt, welches einer der Ihrigen, genannt Hieronymus, ein verſtändiger und geſchickter Mann, gemacht hatte [3]). Noch wurde beſtimmt, daſs an dem Neubau nichts von Marmor und von erhabener Arbeit hergeſtellt werde, ſondern daſs man ſich auf Verwendung von rohem Bruchſtein zu beſchränken habe [4]). Bekanntlich halfen ſich die Vertrauensmänner der deutſchen

1) Dürers Briefe 7, 136 u. 239. Vergl. oben S. 114.

2) Senato I. — R. 15, Terra fol. 65 u. 67.

3) Havendo se cum diligentia visti e ben examinati i modeli del Fontego de' Tedeschi apresentadi à la Signoria nostra et considera non esser gran differentia de spessa da l'una a l'altro: l'è ben conveniente satisfar à la grande instantia facta per li mercadanti di esso Fontego, quali dovendo esser quelli, che lo hano ad galder et fruir, hano supplicato se vogli tuor el modello frabricado per uno de i suo, nominato Hieronymo, homo intelligente et practico, per esser non mancho de ornamento de questa cita et utele de la Signoria nostra, che comodo ad loro, si per la nobel et ingeniosa compositione et constructione de quello, come etiam per la quantita et qualita de le camere, magaçeni, uolte et botege, se farano in esso, de le qual tute se traçera ogni anno de affícto bona summa de danari: Perho l'andera parte per autorita de questo conseglio: la fabriga del Fontego suprascripto far se debi iuxta el modello composto per el prefato Hieronymo Thodescho etc.

4) Ne se possi in esso Fontego far cosa alcuna de marmoro, ne etiam lavo-

Kaufherren angefichts diefes Verbotes damit, dafs fie die Aufsenmauern des neuen Fondaco von Giorgione und Tizian ganz mit Fresken bedecken liefsen, von denen leider heutzutage fo gut wie nichts mehr übrig geblieben ift [1]).

Der Fondaco de' Tedeschi bildet ein einfaches, drei Stockwerke hohes Quadrat mit Kreuzgängen oder Arkaden im Hofe und einer gegen den Canal grande offenen Halle von fünf Bögen mit roh behauenen Pfeilern und Einfaffungen. Blofs das erfte Stockwerk diefer Hauptfronte hat Seitengalerien und gepaarte Bogenfenfter, die beiden anderen einfache viereckige Fenfterpaare. In der Mitte der Façade gegen den Canal hin ift ein verzierter Stein eingelaffen mit der Infchrift: GERMANICIS D (edicatum); darunter ein Baumeifterzeichen, ähnlich der Form eines Drudenfufses. Alles Andere ift mit Mörtel verkleidet. Nur in dem kleinen Gäfschen, welches rechts nach der Kirche S. Bartolommeo hinüberführt, ift noch ein reizendes kleines Marmorportälchen angebracht: canellierte Säulen mit reichen Capitälen, Attika und im Schlufsftein eine Amorette mit Füllhorn; es trägt die Infchrift: principatus Leonardi Lauredani inclyti ducis anno sexto. Wenn die Verhältniffe des Gebäudes zu einem derartigen Schluffe berechtigen, fo ift jener »Hieronymo Tedescho« ein Augsburger Baumeifter gewefen. Unterftützt wird diefe Annahme durch den Umftand, dafs die Augsburger und die Nürnberger Kaufleute den Vorsitz an den beiden Tafeln im Fondaco führten und fomit an der Spitze der deutfchen Colonie in Venedig ftanden [2]). Dies zeigt fich auch gleich bei der Vertheilung der Kaufhallen im neuen Fondaco: die zwei erften Gewölbe erhalten die Augsburger Fugger; die beiden nächftfolgenden die Nürnberger Anton Kolb und Leonhard Hirfchvogel, dann folgt wieder der Augsburger Rehlinger u. f. w. Mit Nürnberg aber hat die Bauart des Kauf- und Waarenhaufes nichts gemein.

Legten aber die Deutfchen damals fo viel Gewicht darauf, ihren Fondaco von einem Landsmanne aufgebaut zu fehen, fo giengen fie wohl auch von demfelben Gefichtspunkte aus, als es fich gleichzeitig um eine Altartafel für die zugehörige St. Bartholomaei-Kirche handelte. Wenn dort Augsburg, fo mufste hier Nürnberg in Betracht kommen;

---

riero alcuno intagliado de straforo over altro per alcun modo: ma dove l'acadera far se debi de piera viva batuda de grosso et da ben, sicome sera bisogno.

1) Franc. Sansovino, Venezia, 1581, S. 135. Vergl. Th. Elze, Der Fondaco dei Tedeschi, Ausland 1870 S. 625.

2) Ueber die Vorgefchichte des Fondaco vergl. Capitulare dei Visdomini del Fontego dei Todeschi in Venezia ed. G. M. Thomas, Berlin 1874. Dazu die Anzeige diefes Werkes von W. Heyd: Das Haus der deutfchen Kaufleute in Venedig, v. Sybels Hiftorifche Zeitfchr. XVI. 194 ff.

das ist bei der Eifersucht, welche zwischen den beiden Vororten im Fondaco herrschte und zuweilen gar in Feindseligkeiten ausartete, leicht vorauszusetzen. Durch Pirkheimers Freund, den kunstsinnigen Anton Kolb, konnte dann der ehrenvolle Auftrag leicht an Dürer gelangen. Dies war wohl auch der ausgesprochene Zweck der venetianischen Reise, welche Dürer noch im Jahre 1505 antrat. Dafs Dürer schon vor dem Jahreswechsel in Venedig war, zeigt sein erster Brief an Pirkheimer mit dem Neujahrswunsche, aber mehr noch der zweite, vom 7. Februar 1506, in welchem er sich wegen früheren, längeren Stillschweigens durch Schreibfaulheit u. a. entschuldigen zu müssen glaubt, worauf er dann in die rührenden Worte ausbricht: »Darum bitte ich Euch unterthänig, Ihr wollet mir's verzeihen, denn ich hab' keinen anderen Freund auf Erden, denn Euch!«

Einen werthvollen Beleg dafür, dafs Dürer schon im Jahre 1505 nach Venedig kam, liefert noch eine Zeichnung im Besitze von Mr. Danby Seymour in London: in schwarzer Kreide ein grofser weiblicher Kopf in ein Tuch gehüllt, die Augen zugekniffen, den Mund offen, die Zähne zeigend. Darauf von Dürers Hand die Inschrift: »Una Wilana Windisch 1505« und das Monogramm; also eine Bäuerin wohl nicht des Namens Windisch, sondern windischer d. i. slavischer Nationalität. Die italienischen Worte — una villana — in dieser Verbindung lassen kaum eine andere Erklärung zu, als dafs Dürer dieses Studium nach einer Wendin auf seiner Reise nach Venedig im Friaul oder sonst im italienischen Grenzlande gemacht habe. Vielleicht auch bot sich ihm in Venedig selbst dazu die Gelegenheit; so wie er vermuthlich dort eine Bewohnerin der Türkei, eine Albanesin oder dergleichen mit der Feder skizzierte, in einem langen, pelzverbrämten Mantel, den Kopf in ein Kinntuch und eine breit herabfallende Haube gehüllt; daneben der Kopf noch einmal, mit einer hohen cylindrischen Kappe ohne Krempe bedeckt, und oben die Inschrift »ein türgin«, eine Türkin. Das Blatt befindet sich in der Ambrosiana in Mailand.

Schon im ersten Briefe vom 6. Januar erwähnt nun Dürer: »Denn ich habe den Deutschen eine Tafel zu malen, für welche sie mir 110 Gulden Rheinisch geben — nicht für fünf Gulden Unkosten gehen darauf — die werde ich noch innerhalb acht Tagen fertig bringen mit Grundieren und Abziehen[1]). Sodann will ich gleich anfangen sie zu malen, denn sie soll, so Gott will, einen Monat nach Ostern auf dem Altare stehen. Das Geld hoffe ich, so Gott will, alles zu ersparen«. Doch schreibt er am 7. Febr. »Und heute hab' ich erst meine Tafel

1) Dürer schreibt: „verfertigen mit Weifsen und Schaben."

angefangen zu entwerfen« etc. Sodann beginnt aber auch die Unzufriedenheit mit dem Auftrage, als habe er ſich mit deſſen Annahme übereilt. Er ſchreibt am 2. April: »Ihr ſollt auch wiſſen, daſs ich viel Geld gewonnen haben könnte, wenn ich der Deutſchen Tafel nicht zu machen übernommen hätte. Es iſt doch eine groſse Arbeit daran und ich kann ſie vor Pfingſten nicht völlig fertig machen. Gleichwohl giebt man mir nicht mehr als 85 Ducaten. Nun wiſſt Ihr, was auf Zehrung aufgeht; ich habe auch etliche Sachen gekauft, habe auch Geld hinaufgeſchickt, ſo daſs ich noch nicht viel vor mir habe. Aber vernehmt meine Meinung: ich bin willens, nicht hinauszuziehen, bis daſs Gott giebt, daſs ich Euch mit Dank zahlen kann und noch hundert Gulden übrig behalte [1]). Ich wollte es auch leicht gewinnen, wenn ich der Deutſchen Tafel nicht zu machen hätte, denn auſser den Malern will mir alle Welt wohl«. Daraus erhellt, daſs er den Auftrag übernommen hatte, bevor er noch wuſste, wie bekannt, ja berühmt ſein Name und ſeine Kunſt bereits in Venedig waren; es unterſtützt immerhin die Annahme, daſs ſchon eine frühere beiläufige Abmachung zwiſchen Venedig und Nürnberg beſtanden habe, die ihn vornehmlich zur Reiſe veranlaſst hätte. Schon am 28. Februar ſchreibt er ja: »Und ich habe einen ſolchen Zudrang von Wälſchen, daſs ich mich zu Zeiten verbergen muſs. Die Edelleute wollen mir alle wohl, aber wenig Maler«.

Am 8. September kann Dürer dem Freunde berichten: »Wiſſet ferner, daſs meine Tafel ſagt, ſie wollte einen Ducaten darum geben, daſs Ihr ſie ſähet, ſie ſei gut und ſchön von Farben. Ich habe groſses Lob dadurch überkommen, aber wenig Nutzen. Ich könnte wohl 200 Ducaten in der Zeit gewonnen haben und habe viel Arbeit ausgeſchlagen, auf daſs ich heim kommen könne. Ich habe auch die Maler alle zum Schweigen gebracht, die da ſagten, im Stechen wäre ich gut, aber im Malen wüſste ich nicht mit den Farben umzugehen. Jetzt ſpricht Jedermann, ſie hätten ſchönere Farben nie geſehen«. Dem fügt Dürer noch bei, daſs der Doge Leonardo Loredano und der Patriarch Domenico Grimani ſeine Tafel auch geſehen haben, bevor dieſelbe noch vollendet war — keine geringe Ehre für den deutſchen Meiſter; denn das geiſtliche, wie das weltliche Oberhaupt des damaligen Venedig waren zugleich auch deſſen eifrigſte, verſtändigſte

1) Schlagend ſtimmt damit ſein, bereits öfter erwähnter Vermögensausweis vom Jahre 1507—8, nach welchem er ſeine Schuld vom Erlös der Venetianiſchen Reiſe getilgt hat und zu allem guten Hausrath noch »um 100 Gulden Rheiniſch guter Farben« beſitzt, in denen er ſomit den Ueberſchuſs angelegt hatte. Dürers Briefe, 136, mit Anmerk.

Kunſtfreunde. Endlich am 23. September iſt die Tafel fertig. Der Altar, auf welchem ſie aufgeſtellt wurde, befindet ſich im geraden Chorabſchluſſe von San Bartolommeo, der Begräbnifskirche »Nationis Alemannae«; es iſt eine kleine Pfeilerbaſilika mit Tonnengewölben im Mittel- und Querſchiff und einem kleinen achteckigen Kuppelauffatze über der Vierung. Dürer freut ſich nun aufrichtig ſeines grofsen Erfolges; denn mit Bezug auf die diplomatiſchen Erfolge, von denen ihm Freund Pirkheimer zu berichten wufste, ſagt er: »Und wie Ihr Euch ſelbſt wohlgefallet, ebenſo gebe auch ich hiermit zu verſtehen, dafs es ein beſſeres Marienbild im Lande nicht gebe; denn alle Künſtler loben dasſelbe, ſo wie Euch die Herrſchaften. Sie ſagen, dafs ſie ein erhabeneres, lieblicheres Gemälde nie geſehen haben« etc.[1])

Der Gegenſtand des Gemäldes war die Verherrlichung der Maria im «Roſenkranzfeſt«, und ſo wird das Bild gemeinhin genannt. Kaiſer Rudolf II. brachte es gegen Zahlung einer grofsen Summe an ſich[2]). Es heifst, dafs er das Bild, auf's Sorgfältigſte verpackt, von vier ſtarken Männern auf den Schultern von Venedig nach Prag tragen liefs, weil er beſorgte, dafs es durch das Rütteln eines Fuhrwerks Schaden leiden möchte. Aus der kaiſerlichen Sammlung in Prag ſollte das Bild auf Befehl Kaiſer Joſeph II. mit noch anderen Gemälden nach Wien überführt werden, gerieth aber auf bisher unbekannte Art in Verluſt und kam ſpäter in den Beſitz des Prämonſtratenſerſtiftes Strahow in Prag. Inmitten einer heiteren Landſchaft und vor einem dunkelgrünen, purpurgeſäumten Teppiche thront die goldgelockte, blau gekleidete Madonna mit dem Chriſtkinde, umgeben vom heil. Dominicus, dem Begründer des Roſenkranzcultus und von mehreren Engeln, welche insgeſammt die vor ihnen knieende Verſammlung mit Kränzen von natürlichen Roſen krönen[3]). Die Mitte nehmen der Papſt und der Kaiſer ein, erſterer vom Chriſtkind, letzterer von Maria gekrönt; beide in weiten Purpurmänteln, der des

---

1) Vergl. damit das gleichzeitige Urtheil von Chriſtoph Scheurl, De laudibus Germaniæ: Germani Venetiis commorantes, totius civitatis absolutissimum opus, ab hoc perfectum monstrant: ita Cæsarem exprimens, ut ei præter spiritum deesse videatur nihil«. Ferner Franc. Sansovino, Venetia, 1581, S. 48 »una palla di nostra donna di mano d'Alberto Duro, di bellezza singolare per disegno, per diligenza et per colorito«.

2) An ſeine Stelle in S. Bartolommeo kam eine Verkündigung von Rottenhammer. Im Verzeichniſſe der Prager Kunſtkammer wird das Bild beſchrieben: »Ein gar ſchön Marien-Bildt, wie ſie Kayſer Maximilianum primum ein Roſen-Krantz auffetzt, vndt Sanct Dominicus mit vielen anderen Bildern vnd Engeln vom Albrecht Dürer, ein fürnemes Stück«. Berichte des Alterthumsvereins in Wien, 1864, VII. 105.

3) Vergl. über den Cultus A. Springer, Raphaelſtudien, Zeitſch. f. bild. K. VII. 79.

Das Rosenkranzfest.

Gemälde im Prämonſtratenſer-Stift Strahow in Prag.



Papstes reich in Perlen und Gold gestickt mit St. Petrus und einem Pelikan in der Bordüre. Es sind die Bildnisse Maximilians I. und Julius II. Dafs Dürer nicht blofs ersteren, sondern auch den letzteren porträtieren wollte, lehrt deutlich der Vergleich des Kopfes mit der Denkmünze, welche der Papst 1506 von Caradossa auf die Grundsteinlegung von St. Peter prägen liefs. Einen anderen Nothbehelf als Münzen hatte Dürer nicht, und der kleine Mafsstab der Vorlage macht es erklärlich, dafs der Meister den mächtigen Stierkopf des Della Rovere einigermafsen sänftigte und verdeutschte [1]). Auch unter den übrigen zu beiden Seiten Knieenden befinden sich ohne Zweifel Bildnisse der hervorragendsten deutschen Kaufherren und von deren Angehörigen. Der hagere Mann mit dem Winkelmafse zur Rechten kann niemand anderes sein, als Meister Hieronymus, der Erbauer des neuen Fondaco. Dahinter erscheinen im Mittelgrunde die Gestalten von Wilibald Pirkheimer und von Dürer selbst, letzterer mit einem grofsen Blatte in der Hand, darauf geschrieben steht: »Exegit quinquemestri spatio Albertus Dürer Germanus MDVI« und das Monogramm. Bekannte sich Dürer so in der Fremde mit Selbstbewufstsein nur zu seiner Nationalität, so vergafs er doch auch der theuren Vaterstadt nicht. Wie ihm der Freund zu der einen Seite steht, so trifft der Blick des Beschauers zur anderen neben dem Kopfe des Meisters in der Ferne eine Baugruppe, welche «die Veste«, die kaiserliche Burg von Nürnberg darstellt, freilich in fremder Umgebung und überragt vom Hochgebirge [2]).

Die Composition des Rosenkranzfestes ist von grofser Meisterschaft; streng harmonisch und doch frei angeordnet, feierlich gehalten und doch reich belebt, selbständig und doch dem damaligen Geschmacke der venetianischen Malerei bis zu einem gewissen Grade angepafst. Die einfache Pyramide der Mittelgruppe mit Papst und Kaiser hebt den Grundgedanken der alten deutschen Weltanschauung nachdrücklich hervor. Daneben erscheinen die übrigen Personen in den beiden gedrängten Seitengruppen fast nur wie Zuschauer; über ihnen liegt etwas von der gelassenen Ruhe, mit welcher sich die venetianische Volksmenge auf den Gemälden Gentile Bellinis oder Carpaccios versammelt. Der lautespielende Engel zu Füfsen der Madonna singt die Melodie zu einer »Santa conversazione« des Giovanni. Der freie Ausblick aber in die weite nordische Landschaft, die helle Luft mit den

1) Selbst unser kleiner Holzschnitt genügt noch, um durch Vergleich mit jener gleichzeitigen Medaille, die vielleicht gerade Dürer vorgelegen hat, das Gesagte zu erhärten.

2) Vergl. oben S. 213.

flatternden Engelskindern giebt dem ganzen Bilde eine eigenthümlich heitere, herzerhebende Stimmung. Von der vielgerühmten Ausführung desselben ist uns freilich nur noch sehr wenig erhalten. Die Tafel hat ungemein gelitten. Von den vierundzwanzig Köpfen unten, den zwölf Engelsköpfchen in den Lüften ist kaum ein einziger unberührt geblieben. Ganze Theile der Fläche, insbesondere aus der Mitte, sind abgefallen und fast alles ist übermalt [1]). Nur aus einzelnen kleinen Stellen und aus der Vergleichung mit anderen erhaltenen Gemälden Dürers können wir uns einen beiläufigen Begriff von der ursprünglichen Leuchtkraft des Ganzen bilden. Die Zeichnung für unseren Holzschnitt ist nach den besten vorhandenen Quellen hergestellt, vornehmlich mit Zugrundelegung einer Bause, welche der Maler Tkadlik im Jahre 1840 vor der letzten, verderblichsten Restaurierung und zugleich zum Zwecke derselben gemacht hat [2]).

Wenn Dürer den Zeitraum der Ausführung seines Rosenkranzfestes auf fünf Monate ansetzt, so muss er erst im April damit begonnen haben. Die Zeit zuvor vergieng mit Entwürfen, Studien und Vorzeichnung. Zum Glück haben sich einige Zeichnungen erhalten, welche uns von dem Ernste dieser seiner Vorarbeiten unterrichten und mit zur Ergänzung des zerstörten Bildes dienen können. Sie sind leicht kenntlich an dem hellblauen Naturpapier mit dem Wasserzeichen des Ankers, dessen sich Dürer damals in Venedig mit Vorliebe bediente; u. z. in der Albertina: die beiden Hände des Kaisers in derselben Stellung, nur mehr auseinandergerückt; der heil. Dominicus, Halbfigur ganz in derselben Stellung; der betende Stifter links im Vordergrunde unmittelbar hinter dem Papste knieend [3]); ein jugendlicher aufblickender Lockenkopf eines Singenden, gestochen von Egidius Sadeler, vielleicht ein Vorstudium zu dem musicierenden Engel; endlich ein voller, stolzer, venetianischer Frauenkopf — obwohl mit glatt aufgebundenem Haare linkshin blickend, vielleicht doch ein Studium zu dem Kopfe der Madonna, der im Bilde völlig zerstört ist. Dazu kömmt die Farbenskizze

1) Vergl. Waagen: Deutsches Kunstblatt 1854, S. 200 ff. und 1856, S. 378; Zeitschr. für christl. Archäol. u. Kunst. Leipz. 1857, S. 88. E. Förster, Denkmale deutscher Kunst VIII, 3, S. 19 mit Abb.

2) Die Durchzeichnung befindet sich in der Albertina. Auch der kleine Stahlstich gez. von Friese, gest. von Battmann 1835, entstand vor der letzten Uebermalung; schwächer ist die Lithogr. von A. Klar u. C. Hennig.

3) Die Figur der Zeichnung ist längs der Umrisse ausgeschnitten und auf anderes Papier geklebt, welches links oben die späte Inschrift führt: »Van Heygh van Albertus«, was zu Irrthümern Anlass gab. Bedeuten vielleicht die Worte, dass einmal ein Van Heygh die Zeichnung von Dürer zum Geschenk erhalten habe?

zum Mantel des Papftes, laviert in Braun, Gelb und Violett auf weifsem Papier, falfch bezeichnet mit der Jahreszahl 1514. Alle übrigen Studien find auf dem genannten blauen Papiere frei und meifterlich mit dem Pinfel in Strichlagen mit Tufche gezeichnet und dann leicht mit Weifs aufgehöht; auch faft alle ächt bezeichnet mit 1506. Diefelbe Behandlung zeigen auf der Nationalbibliothek in Paris: das Studium zu dem Chriftkinde, das auf einem ausgebreiteten Tuche fitzt, den Oberleib von einem Kiffen unterftützt, mit den aufgehobenen Armen den Rofenreif haltend und den Blick rechtshin etwas abwärts geneigt; ferner drei Engelköpfchen fammt Hals oder auch Schultern in verfchiedenen Stellungen aus den Wolken hervorragend, beide Stücke ächt bezeichnet. In der Kunfthalle zu Bremen fcheint ein faft lebensgrofser Seraph nach rechts aufblickend hieher zu gehören, während das auf einem Brocatmufter fitzende Chriftkind mit dem Kreuze in den Händchen ebendafelbft von vorneherein eine andere Beftimmung gehabt haben dürfte; beide auch von 1506.

Ein Gemälde von dem Rufe des Rofenkranzfeftes wurde begreiflicherweife auch wiederholt copiert, bevor und nachdem es in die kaiferliche Kunftkammer gelangt war [1]). Merkwürdig find insbefondere jene Exemplare, in denen der Papft durch die heilige Katharina erfetzt ift, fo wie diefelbe auf einer oben erwähnten Aquarellfkizze der Albertina und auf dem letzten Blatte des Marienlebens angebracht ift, und zwar fcheint das Motiv der Figur geradezu aus diefem Holzfchnitte entlehnt zu fein. Dafür ift St. Dominicus weggelaffen, ein Zeichen, dafs der Copift den eigentlichen Sinn der Darftellung nicht mehr verftand; fo wenig etwa wie diejenigen, welche heutzutage für die Originalität der fo veränderten Copie eintreten zu dürfen glauben. Schon die Veränderung deutet auf eine fpätere Zeit, einen vielleicht proteftantifchen Maler oder Befteller, der doch lieber eine Heilige, aber nur ja nicht den Papft auf dem Bilde haben wollte. Eine folche Copie ward aus der Wiener Belvedere-Galerie in das Mufeum von Lyon entführt; eine andere befindet fich in der k. k. Ambrafer Sammlung in Wien, eine dritte im Privatbefitze bei Dr. Johann Urban, Magiftratsrath in Prag [2]).

Dürer meldet die Vollendung des Rofenkranzfeftes Pirkheimern mit den Worten: »Wiffet auch, dafs meine Tafel fertig ift; auch ein an-

1) Die Copie auf Leinwand »von einem italienifchen Meifter«, welche Heller S. 248 als in der Galerie Grimani 1821 verzeichnet, habe ich im Palazzo Grimani-Spago nicht mehr vorgefunden; fie ift längft verkauft.

2) Vergl. eine abweichende Anficht bei H. Grimm, A. Dürer in Venedig; Ueber Künftler und Kunftwerke, I. 148 ff.

deres Quadro, desgleichen ich noch nie gemacht habe«. Was das Seltſame an dieſem anderen, gleichzeitig und ſomit raſch vollendeten Gemälde geweſen ſei, erfahren wir nicht; und auch über dieſes ſelbſt bleiben wir auf Vermuthungen angewieſen. Vielleicht iſt darunter der Jeſusknabe unter den Schriftgelehrten gemeint, der ſich gegenwärtig in der Galerie Barberini in Rom befindet, ein Bild mit ſieben lebensgroſsen Halbfiguren oder Köpfen, das ſich Dürer in fünf Tagen vollendet zu haben berühmt; freilich ein Kunſtſtück ſelbſt im Vergleich mit den fünf Monaten des Roſenkranzfeſtes! Mit dieſem hatte es wohl auch die Art der Technik und die Sorgfalt der Vorſtudien gemein; an Compoſition, Geſchmack und Ausführung ſteht es aber weit hinter demſelben zurück. Die Anordnung der je drei Charakterköpfe zu den Seiten Jeſu über einander iſt ſehr gedrängt ohne jegliche Raumdispoſition. Es ſcheint bloſs auf die Wirkung der phyſiognomiſchen Contraſte und auf das mannigfache Spiel der Hände abgeſehen zu ſein, das allerdings ſehr ausdrucksvoll, ja ſprechend genannt werden muſs. Welch' herrliche Studien hat Dürer aber auch dazu gemacht! Den Mittelpunkt bilden nicht der Kopf, ſondern die Hände Chriſti, welche eben demonſtrieren, indem der Zeigefinger der Rechten den Daumen der Linken berührt; die wundervolle Pinſelzeichnung dazu, von Loedel geſtochen, befindet ſich in der Sammlung Hausmanns zu Braunſchweig; daſelbſt auch die Hände der beiden vorderſten Schriftgelehrten, die je ein groſses Buch halten. Aus dem Buche links hängt im Bilde eine Papierſchleife mit 1506, Monogramm und der Inſchrift: »opus quinque dierum«. Das Studium zu dem Kopfe des göttlichen Knaben in dieſem Bilde iſt vielleicht die, italieniſcher Kunſtweiſe am nächſten ſtehende Zeichnung, die wir von Dürer beſitzen. Das venetianiſche Modell mit den groſsen Augen, dem ſchwellenden Kinne, den aufgezogenen Brauen mag viel dazu beitragen. Doch auch die weiche Umſchreibung des ein wenig geneigten Köpfchens mit den etwas geöffneten Lippen und der breite Vortrag zeigen uns Dürer von einer neuen Seite. Die Zeichnung iſt ſchon von Gillis Sadeler geſtochen worden; ſie befindet ſich in der Albertina; daſelbſt auch die Hand des Schriftgelehrten links oben im Bilde, deren Finger das Buch halb offen halten. Die Vorzüge dieſer Zeichnungen, welche ſämmtlich ſo wie jene für das Roſenkranzfeſt und auf demſelben blauen Ankerpapiere ausgeführt ſind, haben ſich in dem Gemälde nicht erhalten. Vollends jetzt hat dasſelbe ein dunkles, unerfreuliches Ausſehen; es iſt ganz verrieben und mit Oel und Firniſs überſchmiert. Urſprünglich war es offenbar in Dürers früher Art mit dem Pinſel linear ſchraffierend vorgezeichnet, mit

Tempera untermalt, aber nur ganz dünn und flüchtig mit Oel lasiert. Eine alte Copie darnach besitzt die Galerie zu Braunschweig.

So traurig uns heute auch das Original im Palaste Barberini anblicken mag, so hat doch die seltsame Composition und das knorrige Aussehen seiner Köpfe und Hände noch ein besonderes historisches Interesse für uns. Dürer hatte sich in der Darstellung dieses stummen Streites ein physiognomisches Problem gestellt, zu welchem ihn wohl nur ein Beispiel oder eine mündliche Kunde von Lionardo da Vincis Grofsthaten auf diesem Gebiete herausgefordert haben kann. Daher die wuchtige Energie dieser Greisenköpfe, daher die Lebendigkeit ihrer Gesten. Insbesondere das Profil des Alten, unmittelbar rechts neben dem Kopfe Christi, steigert den Contrast zu diesem bis zur Carricatur. Auch das aggressive Spiel seiner Hände gegen die des Knaben erinnert geradezu an ein ähnliches, wohlberechnetes Verhältnifs zwischen den Händen des Judas und des Heilands im letzten Abendmale Lionardos. Ein diesem zugeschriebener Christusknabe zwischen den Schriftgelehrten, gleichfalls in Halbfigur, ist zwar nur in Schulbildern erhalten, dürfte aber doch auf ein Original oder doch einen Entwurf Lionardos zurückzuführen sein. Und so erhalten wir hier den ersten Anhaltspunkt für die Auffindung jener, bisher noch unsichtbaren Fäden, welche von Lionardo zu Dürer herüberlaufen und auf deren weitere Spuren wir noch zurückkommen müssen. Eine Zeit, welche sich in solchen zum Theile speculativen Problemen gefiel, mufste auch deren Lösungsversuchen mit besonderer Aufmerksamkeit folgen. Indessen mufs doch auch die Ausführung Dürers von letzter Hand, trotz der Schnelligkeit, nicht ohne besondere Feinheiten gewesen sein, z. B. an dem vordersten Pharisäer zur Linken, einem Charakterkopfe von gewaltiger Energie, dessen Ausdruck durch den kühnen Schnurrbart noch erhöht wird. Diesen Kopf hat nämlich Lorenzo Lotto für seinen heil. Onuphrius auf der Madonna von 1508 in der Galerie Borghese in Rom entlehnt, ja geradezu abgeschrieben, sammt jener feinen, sorgfältig vereinzelten Haarbehandlung, in der sich Dürer oft gefiel und die wir daher auch hier bei Lottos jetzt zerstörtem Vorbilde getrost voraussetzen dürfen.

Dürer gieng eben jene feine Haarbildung — dies lehren seine Pinselzeichnungen — gar flink von der Hand. Dafs der junge Lotto sich so bemüht, dieselbe nachzuahmen, dient mit zur Beglaubigung einer niedlichen Geschichte, welche Camerarius in der Vorrede zu seiner lateinischen Ueberfetzung der Proportionslehre 1532, wohl nach Dürers eigenem Berichte überliefert und die aus der Zahl anderer, blofs apologetischer Anekdoten hervorgehoben zu werden verdient. Die Freund-

ſchaft Dürers mit dem greiſen Giovanni Bellini iſt ja eine der anmuthigſten Epiſoden in ſeiner Künſtlerlaufbahn. Es heiſst nun, Bellini habe während eines Beſuches bei Dürer, ſich als beſonderes Liebeszeichen einen jener Pinſel erbeten, mit denen er die Haare zu malen pflege. Dürer reichte ihm eine Anzahl gewöhnlicher Pinſel hin, er möge wählen oder ſie alle nehmen. Bellini meint nun nicht recht verſtanden worden zu ſein und fordert auf's Neue einen Pinſel jener, wie er glaubt, ganz beſonderen Art, deren ſich Dürer zu ſeiner feinen Haarzeichnung bediene; worauf ihn dieſer erſt verſichert, daſs er mit keinen anderen, als den gewöhnlichen Pinſeln ſein Haar male. Und zum Beweiſe dafür führt er gleich vor ſeinen Augen eine Locke langen Frauenhaares in ſeiner Art aus. Bellini ſoll nachher Vielen geſtanden haben, er hätte einem Anderen nie geglaubt, was er da mit eigenen Augen ſah. Es iſt dies eine ächt Dürer'ſche Wendung und Dürer war auch ganz der Mann, ſo etwas gerne weiterzuerzählen. Daſs Giovanni ſich damals mit Dürer befreundete und ihn auch besuchte, berichtet dieſer ja bereits in ſeinem zweiten Briefe an Pirkheimer vom 7. Februar 1506. Bei den nahen Beziehungen, in denen die Brüder Bellini zum Fondaco de' Tedeschi ſtanden, iſt das auch leicht erklärlich. Gentile bekleidete ein Mäkleramt im Fondaco, und dem jüngeren Giovanni war bereits ſeit 1479 die Anwartſchaft darauf nebſt Wartegeld verliehen; vielleicht vertrat er auch bereits den älteren Bruder, der ſchon im folgenden Jahre verſtarb. Eine ſolche »Senſeria« im Deutſchen Kaufhauſe war ſehr einträglich; ſie warf jährlich an 300 Scudi ab. Die Signoria pflegte ein ſolches Amt ſtets dem erſten Maler der Stadt zu verleihen, der dafür die Verpflichtung hatte, das Bildniſs der neugewählten Dogen gegen die mäſsige Entlohnung von 8 Scudi für den Palaſt von S. Marco zu malen. Auch Tizian befand ſich nachmals wohl bei dieſem Amte. Er bewarb ſich darum 1513 und erhielt am 6. December 1516 nach dem Tode Giovanni Bellinis deſſen Poſten [1]. So muſste denn Dürer gleich nach ſeiner Ankunft die Bekanntſchaft Giovannis machen, von dem er im Gegenſatze zu jenen Tadlern, die ihn doch ſo fleiſsig copierten, ſagt: »Aber Giambellin, der hat mich vor vielen Edelleuten gar ſehr gelobt. Er wollte gerne etwas von mir haben und iſt ſelber zu mir gekommen und hat mich gebeten, ich ſolle ihm etwas machen, er wolle es gut bezahlen. Und die Leute ſagen mir alle, was er für ein rechtſchaffener Mann ſei, daſs ich ihm gleich günſtig bin. Er iſt ſehr alt und iſt noch immer der beſte in der Malerei«. Sollte am Ende gar jener Jeſus unter den Schrift-

---

1) Vaſari, ed. Lem. XIII. 22, 23.

gelehrten als Andenken für Bellini gemalt worden ſein und der junge Lorenzo Lotto in deſſen Werkſtatt die Gelegenheit zur Nachahmung gefunden haben?

Vaſari geht jedenfalls zu weit, wenn er behauptet, daſs Bellini ſelbſt in einem ſeiner letzten Werke Dürer nachgeahmt habe; in dem Götterbacchanale nämlich, das Giovanni 1514 für Alfonſo von Ferrara malte und das Tizian vollendete [1]). Möglich, daſs die Faltenbrüche der Gewänder an Dürer oder vielmehr an die Art deutſcher Meiſter im Allgemeinen erinnern. Eine beſondere Beeinfluſſung des greiſen Altmeiſters durch Dürer und deſſen »Roſenkranzfeſt« wäre jedoch ſchwerlich anzunehmen. Leider beſitzen wir gar keine Nachricht darüber, ob Dürer nicht auch mit deſſen Schülern in nähere Berührung gekommen ſei. Auf dieſe jüngeren Männer konnte, ja muſste die Erſcheinung des gefeierten deutſchen Meiſters einen tiefen Eindruck machen. Zum Glück ſprechen auch die Kunſtdenkmäler noch dort zu uns, wo das geſchriebene Wort verſtummt iſt. Nothwendig fragen wir da zuerſt nach Tizian, der damals noch kaum zwanzig Jahre zählen mochte, und die Antwort, welche wir erhalten, klärt vielleicht auch das Urtheil über jenes Götterbacchanale von Giovanni Bellini auf. Tizian hat nämlich das unfertig gebliebene Werk ſeines Lehrmeiſters vollendet, wenn er es nicht etwa ganz und gar in deſſen Werkſtatt gemalt hat. Das Bild trägt allerdings die Bezeichnung Bellinis [2]), an welchen der Auftrag Alfonſos von Ferrara ergangen war. Daſs es der greiſe Meiſter gleichwohl von ſeinem genialen Schüler ausführen lieſs, wäre wahrlich minder auffallend, als daſs er das ſo bezeichnete und datierte Gemälde in ganz unfertigem Zuſtande an den Beſteller abgeliefert habe, bei welchem Tizian dann erſt ſpäter die letzte Hand daran gelegt hätte. Damit wäre auch der Widerſpruch behoben, in welchem die »ſorgfältige, miniaturfeine Ausführung« des Werkes zu dem »breiteſten flüſſigſten Stile« ſteht, deſſen Bellini damals längſt gewöhnt war. Wie dem nun auch ſei, das Bild trägt jedenfalls nicht minder deutlich, als Worte es ſind, die Bezeichnung Tizians — die

1) Es iſt gegenwärtig im Beſitz des Herzogs von Northumberland auf Schloſs Alnwick. Vaſari XIII. 23: »la quale opera in vero fu con molta diligenza lavorata e colorita, intanto che è delle piu belle opere che mai faceſſe Gian Bellino, sebbene nella maniera de'panni è un certo che di tagliente secondo la maniera tedesca; ma non è gran fatto, perchè imitò una tavola d' Alberto Duro fiammingo, che di que' giorni era stata condotta a Venezia e posta nella chiesa di San Bartolomeo, che è cosa rara e piena di molte belle figure fatte in olio«. Vaſari weiſs nicht, daſs Dürer das Roſenkranzfeſt in Venedig gemalt hat. Vergl. Crowe und Cavalcaſelle, Geſchichte d. ital. Malerei V. 176 u. 187.

2) IOANNES BELLINVS VENETVS PINXIT MDXIIII.

Thürme eines Caſtells auf dem felſigen Hügel im Hintergrunde ſind das treue Abbild von Cadore, der Heimath und dem Geburtsorte des jungen Vecelli. Somit ſtammt wohl auch die ganze reizvolle Landſchaft von ſeiner Hand; ſie trägt nur zu ſehr ſein Gepräge! Und wenn nun wirklich in den Faltenbrüchen der vorne lagernden Gruppen das Studium Dürers bemerklich iſt, ſo wird wohl auch dieſe Eigenthümlichkeit auf Rechnung des jungen Tizian zu ſetzen ſein.

Tizian iſt der gröſste Landſchafter unter den Venetianern, ja unter den Italienern überhaupt. Daſs er ſich in dieſer Beziehung vornehmlich an deutſchen Muſtern gebildet habe, kann nicht zweifelhaft ſein; wenn wir es auch Vaſari nicht auf's Wort glauben wollen, daſs Tizian zu dieſem Zwecke einige ausgezeichnete deutſche Landſchaftsmaler im Hauſe gehalten hätte[1]. Woher auch hätte er ſolche Deutſche gleich genommen! Jedenfalls gab es damals keinen, der es Dürern in der Landſchaftsmalerei zuvorgethan hätte. Sein Beiſpiel, wo nicht der perſönliche Umgang mit ihm, muſsten für Tizian eine mächtige Anregung ſein; und aus derſelben Quelle ſtammt wohl auch Tizians Vorliebe für den Holzſchnitt, mittelſt deſſen er bereits 1508 ſeinen groſsen Triumph des Glaubens veröffentlichte. Von Dürers Malereien ſah Tizian ohne Zweifel weit mehr vor Augen, als wir heute noch nachweiſen können. Wenn er Zeuge war, wie ſein Mitſchüler Lorenzo Lotto einen Charakterkopf aus Dürers Gemälde copierte, ſo muſste er ſich nur um ſo mehr zu ähnlichen Verſuchen aufgefordert fühlen. Und Lanzi hat ſicher das Richtige getroffen, wenn er behauptet, daſs Tizian in ſeinem berühmten Jugendwerke »Chriſtus mit dem Zinsgroſchen« an Feinheit der Ausführung mit Dürer gewetteifert habe. Aber nicht bloſs durch die minutiöſe äuſsere Behandlung, auch durch die tiefe innere Beſeelung erinnert das Gemälde an Dürer. Dieſer edel geſchnittene, blauäugige Chriſtuskopf, der ſo unendlich milde und doch ſo durchdringend dem Verräther in's Auge blickt, iſt deutſchen Urſprunges; er hat etwas von Dürers Gewalt, geſänftigt durch einen Anflug von Jacopo de' Barbaris Empfindſamkeit. Gerade dieſe Miſchung des Ausdruckes unterſtützt jene Vorausſetzung; denn wenn ſich, wie zu vermuthen, unter den von Dürer mitgebrachten Gemälden auch ein Chriſtuskopf befand, ſo muſste er ähnliche Eigenthümlichkeiten aufweiſen. Ja ſelbſt der Chriſtusknabe unter den Schriftgelehrten zeigt

1) Vaſari, ed. Lem. XIII. 20, erwähnt unmittelbar nach dem Antheile Tizians an der Ausmalung des Fondaco dei Tedeschi, eine Flucht nach Egypten: »in mezzo a una gran boscaglia e certi paesi molto ben fatti, per avere dato Tiziano molti mesi opera a fare simili cose, e tenuto per ciò in casa alcuni Tedeschi, eccellenti pittori di paesi e verzure«.

eine ähnliche Mifchung von Formen und Gefühlen. Mit jenem Bilde vergleicht fich auch der phyfiognomifche Contraft, der in dem »Zinsgrofchen« nicht blofs zwifchen den Köpfen, fondern auch zwifchen den Händen der beiden Männer herrfcht: der gemeinen, knorrigen, fragenden Hand des Pharifäers und der zarten, antwortenden des Erlöfers. Tizian hat das Gemälde gleichfalls für Alfonfo von Ferrara gemalt; gegenwärtig ift es eine Zierde der Dresdener Galerie. Mag es nun auch an Gefchmack und an Grofsartigkeit des Vortrages die meiften Malereien Dürers übertreffen, fo foll es doch nicht verfchwiegen bleiben, dafs der Venetianer zu feinem feelenvollften Bilde, das wir gegenwärtig in der erften deutfchen Gemäldefammlung bewundern, von dem deutfchen Meifter infpiriert wurde.

Einen mitbeftimmenden Einflufs darauf fchreiben Crowe und Cavalcafelle einem kleinen Bildchen Dürers in derfelben Galerie zu, dem Chriftus am Kreuze [1]). Den Moment der Darftellung bezeichnet die Infchrift auf dem unteren Rande: PATER IN MANVS TVAS COMMENDO SPIRITVM MEVM; an dem aus Naturholz gezimmerten Kreuzesftamme darüber die Jahreszahl 1506 und das Monogramm. Trotz des kleinen Mafsftabes für die Ausführung in Oel ift das vom Dornengeflechte befchattete Antlitz von ergreifendem Ausdrucke. Der weitgeöffnete Mund des zum Himmel Rufenden läfst die oberen Zähne fammt der Zunge noch fichtbar werden — ebenfo kühn als gelungen! Der Körper ift fehr gut gebildet und ganz kräftig und ficher in einem warmen bräunlichen Tone vorgetragen. Die flatternden Enden des Schamtuches füllen gefchickt den Raum zwifchen Balken und Stamm des Kreuzes, das in die fchwarze Nacht des Firmamentes hinausragt. Blofs der niedrige Horizont ift in grün-gelbrothen Lichtern abgetont und beleuchtet magifch die tiefblaue Uferlandfchaft und den Wafferfpiegel des fernen Hintergrundes — ein ächt venetianifcher Nachteffect! Die luftigen Wipfel einiger Birken-

1) Aus der Sammlung Böhm in Wien 1865 angekauft; auf Holz 7 Zoll 6 Lin. hoch, 5 Zoll breit; 1868 geftochen von Langer. Crowe u. Cavalcafelle, Ital. Malerei, deutfch von Jordan V. 177: »In Verhältniffen, Energie, Leben und edlem Ausdruck ift diefes köftliche Werk den Schöpfungen Lionardo da Vincis ebenbürtig. Das Fleifch ift weich modelliert, mit unübertrefflicher Feftigkeit des Auftrages und fatteftem Schmelz der Farbe behandelt; die liebevolle Ausführung des Einzelnen erftreckt fich bis auf die Härchen am Körper und das Glanzlicht im Auge. Ein Juwel folcher Art mochte wohl die Aufmerkfamkeit der grofsen Venetianer erregen und fie veranlaffen, die Natur mit gröfserer Sorgfalt, als fie gewohnt waren, zu ftudieren; es ift kaum zu bezweifeln, dafs folche Vorbilder für Tizian die treibende Urfache wurden, das Wunderwerk feiner Jugend, den »Chriftus mit dem Zinsgrofchen« zu unternehmen und zu vollenden«.

bäumchen, welche fein tockiert aus dem Vordergrunde rechts in die Bildfläche hereinragen, erhöhen noch die weltverlassene Einsamkeit des Gekreuzigten. Selten dürfte ein Kunstwerk so viel Grossartigkeit auf so kleinem Raume vereinigen. Den Muth zu solcher Farbentiefe, auch das Geschick dafür dürfte Dürer aber kaum nach Venedig mitgebracht haben. Hier scheint mir denn doch die Einwirkung von Giorgione unverkennbar zu sein, der 1506—1508 an dem Fondaco de' Tedeschi malte. Merkwürdig genug, dass Dürer des grossen Coloristen, den er ja kennen musste, in seinen Briefen mit keiner Silbe erwähnt; ebensowenig wie jenes Marco Marziale, der ihn durch seine schroffe Charakteristik bis zum Hässlichen leicht hätte anheimeln können.

Allerdings befindet sich in der Albertina die colorierte Federzeichnung eines Christus am Kreuze vom Jahre 1505, die manche Analogie mit jenem Bildchen hat; sie könnte aber doch nur als ein entferntes Vorstudium angesehen werden. Zu derselben gehören noch zwei ganz gleich behandelte Seitenstücke, den guten und den bösen Schächer am Kreuze darstellend. Vielleicht war auch das Dresdener Bildchen in ähnlicher Weise zu dem Mittelstücke eines Haus- oder Reisealtärchens bestimmt. Jene drei Zeichnungen der Albertina scheinen zugleich zu den drei Kreuzen auf dem Calvarienberge oder der figurenreichen Kreuzigung in Holzschnitt [1]) benützt zu sein; und zwar so, dass durch eine kleine Abänderung bloss aus dem hageren guten Schächer der böse, aus dem feisten bösen der gute geworden ist, wobei es dann einer Umkehrung der Zeichnung für den Holzstock gar nicht bedurfte.

In seinem Briefe vom 28. Februar 1506 erzählt Dürer zwar, »er habe alle seine Täfelchen verkauft bis auf eines«. Aus dem Folgenden ersehen wir dann, dass er für jedes der vier verkauften Bildchen 12 Ducaten begehrt habe. Es müssen demnach kleinere Gemälde gewesen sein, die er theils fertig nach Venedig mitgebracht, theils vielleicht auch erst dort vollendet haben mag. Nur zu der letzteren Art könnte dann jener Crucifixus gehört haben, denn die Einwirkung venetianischer Vorbilder oder doch des italienischen Himmels scheint mir unzweifelhaft. Es fehlte Dürer auch sonst nicht an Aufträgen in Venedig, und er bedauerte nur, denselben nicht nachkommen zu können; doch übertreibt er wohl stark, wenn er am 23. September

1) Bartsch 59. Ein kleines gleichzeitiges Gemälde, nach diesem Holzschnitte von einem, wie es scheint, jugendlichen doch geschickten Schüler Dürers kam aus den Sammlungen Kränner in Regensburg und Rauter in München in die grossherz. Galerie zu Darmstadt. Dasselbe befand sich auf der »Ausstellung von Gemälden älterer Meister« zu München 1869; Katalog Nr. 15. Der ihm dort beigelegte Meistername Melchior Feselen ist durch nichts gerechtfertigt.

schreibt, »er habe für mehr als 2000 Ducaten Arbeit ausgeschlagen« — es dürfte ihm eine Null zu viel durch die Feder geflossen sein. Eine sitzende Madonna von 1506, fast lebensgrofs, von zwei schwebenden Engeln gekrönt, befindet sich im Besitze des Marquis von Lothian in Schottland; das Bild befand sich 1871 auf einer Ausstellung der Royal Academy in London, es ist stark verrieben und übermalt, soll aber die Spuren der Aechtheit noch tragen. Dünn gemalt und schlecht erhalten ist noch ein Apostelkopf mit verwischter Jahreszahl aus der Galerie Spannocchi in der Akademie zu Siena[1]).

Von den Ausflügen, welche Dürer von Venedig aus in das übrige Italien zu machen beabsichtigte, hat er, so viel wir wissen, blofs einen wirklich unternommen. Am 28. August schreibt er zwar: »Ich bin willens, wenn der König nach Wälschland kommt, möchte ich mit nach Rom«; der Römerzug Maximilians kam aber nicht zu Stande. Auch Dürers Wunsch, den greisen Mantegna in Mantua aufzusuchen, ward durch dessen plötzlichen Tod am 13. September 1506 vereitelt. Nur nach Bologna ist Dürer wirklich gekommen. In seinem letzten, uns erhaltenen Briefe aus Venedig, datiert »ungefähr« am 13. October 1506, schreibt er: »ich bin in noch 10 Tagen hier fertig; darnach werde ich nach Bologna reiten um der Kunst in geheimer Perspective willen, die mich einer lehren will«; in 8 oder 10 Tagen wollte er von dort wieder nach Venedig zurückkehren. Dafs Dürer diesen Vorsatz wirklich ausführte, wissen wir durch Christoph Scheurl, der seit 1497 in Bologna studierte, in den Jahren 1504—1506 das Syndicat der deutschen Nation an der dortigen Universität bekleidete und am 23. December 1506 daselbst zum Doctor beider Rechte creiert ward. Scheurl war in einem Hause gegenüber von Dürers Vaterhause »unter der Vesten« geboren und, obwohl zehn Jahre jünger als Dürer, stets dessen naher Freund und begeisterter Verehrer. Er berichtet uns nun, dafs Dürer damals über Ferrara kam und dort Gegenstand poetischer Huldigungen war, dargebracht von dem Humanisten Riccardo Sbroglio aus Udine, der wohl auch durch Scheurls Vermittelung vom Kurfürsten Friedrich dem Weisen an die Universität nach Leipzig berufen ward[2]). Scheurl

---

1) Crowe & Cavalcaselle a. a. O. V. 177. Abgethan seien bei dieser Gelegenheit für Italien: ein Ecce homo von Juden geführt, Kniestück, im Dogenpalaste zu Venedig, niederländische Arbeit, es giebt davon einen grofsen Stich in Zeichenmanier; ein Mädchen mit einer Katze am Fenster, bezeichnet mit der Jahreszahl 1508 und der Inschrift: »Ich pint mit vergis mein nit« beim Principe di Santangelo in Neapel hat nichts mit Dürer gemein; ein kleiner Ecce homo bez. 1514 in der Casa Trivulzi zu Mailand ist eine Nürnberger Fälschung; desgleichen ein Johanneskopf bez. 1521 in der Galerie Manfredini in Venedig.

2) Libellus de laud. Germ.: »Tantam pingendi artem, multis seculis intermissam,

war dann Augenzeuge des Empfanges, welchen die Maler von Bologna Dürern bereiteten; er hörte es mit an, wie ſie ihm öffentlich den erſten Rang unter den Malern der ganzen Welt zuſprachen und behaupteten, nun leichter zu ſterben, nachdem ſie den ſo lange erſehnten Anblick Albrechts genoſſen hätten [1]) — Ueberſchwänglichkeiten, die wir nicht gerade als Ausflüſſe eines übertriebenen Gefühles für Freund und Vaterland zu verdächtigen brauchen, die wir vielmehr auch auf Rechnung des humaniſtiſchen Zeitalters ſetzen können, das in der Höflichkeit wie im Haſſe nur an den ſtärkſten Ausdrücken Genüge fand.

Es wäre zwecklos, Vermuthungen aufzuſtellen, welche Maler es waren, die Dürer in Bologna ſo ſehr auszeichneten. Es genügt, ſich zu erinnern, daſs der wohlwollende, milde Francesco Raibolini, genannt il Francia, gleich einem Vater an der Spitze der dortigen Künſtler ſtand. Er war Maler und Goldſchmied zugleich, und aus ſeiner Schule war ja der eifrige Nachahmer Dürers, Marcantonio Raimondi hervorgegangen, ſodaſs er auch den Beinamen »de' Franci« führte. Francia war auch mit Raphael innig befreundet; daſs ſich dieſer aber im Jahre 1506 gerade in Bologna aufgehalten habe, wie Paſſavant annimmt, iſt nicht beglaubigt. Der junge Urbinate hätte ſich freilich im gegebenen Falle einer Huldigung für Dürer nicht verſagt. Michelangelo hingegen kam wohl im November nach Bologna, um ſich mit dem neuen Herrn der Stadt, dem Papſte Julius II., dem er freventlich entronnen war, wieder zu verſöhnen. Dürer traf er kaum mehr daſelbſt an, und wenn auch — der ſtolze Florentiner wäre ihm darum nicht minder unnahbar geblieben. Dürer gieng nach Bologna, um gewiſſe Geheimniſſe der Perſpective zu erlernen. Es handelte ſich offenbar um gewiſſe practiſche Vortheile, welche die mühſame Arbeit der Conſtruction vereinfachten und welche damals noch nicht Gemeingut waren, ſondern von den Wiſſenden geheim gehalten und bloſs etwa mündlich mitgetheilt wurden. Wer war nun der Meiſter in Bologna, bei dem Dürer die Fähigkeit und die Geneigtheit,

---

per Norimbergenses reuocatam, quum hoc anno Ferrarie admirata esset Sbrullia musa, in tale tetrasticon erupit extemporaliter« etc. Dann folgt ein zweites Elogium: »Eiusdem distichon Alberto Durero ex tempore dictum«, und noch ein drittes von demſelben Ricardus Sbrullius, den Scheurl ſonſt auch »Neothericus Naso« nennt.

1) Chr. Scheurl: Commentarius de vita et obitu Dom. Antonii Kress, ed. Norimbergæ 1515: »Et in magno pretio habuit Albertum Durer Norembergensem, quem ego Germanum Apellem per excellentiam appellare soleo. Testes mihi sunt, ut reliquos taceam, Bononienses pictores, qui illi in faciem me audiente publice principatum picturae in universo orbe detulerunt affirmantes, iucundius se morituros, viso tam diu desiderato Alberto.

ihn in diese Lehren einzuweihen, voraussetzen durfte? Durch Scheurl mochte Dürer von Venedig aus die Verbindungen mit demselben angeknüpft haben.

Harzen vermuthet, es sei niemand anderes gewesen, als der greise Piero degli Franceschi dal Borgo San Sepolcro, der durch seine Kenntnisse in dieser Richtung berühmte Lehrmeister von Luca Signorelli und Verfasser der Schrift: »De perspectiva pingendi«, den schon Vasari als den besten Kenner des Euklid feiert [1]). Luca Pacioli, sein vertrauter Schüler, der gelehrte Mathematiker führt auch in der That unter den Orten, an welchen Piero dal Borgo ruhmvoll gewirkt habe, Bologna mit auf, ohne dass sich aber die Zeit von dessen Aufenthalt daselbst bestimmen liesse. Nachdem Harzen die verloren geglaubte Schrift Pieros wieder entdeckt hat, wird ohne Zweifel ein genaueres Studium dieser wie der Schriften Dürers noch einmal Licht über diese Frage verbreiten. Bisher wissen wir nur, dass sich Dürer u. a. in seiner »Unterweisung der Messung« vielfach sehr nahe an Luca Paciolis Werk »De divina proportione« anschliesst, das 1509 in Venedig erschien. Dieses Werk aber war bereits zehn Jahre früher abgefasst. Pacioli befand sich nämlich bis 1499 mit Lionardo da Vinci in Mailand am Hofe des Herzogs Lodovico il Moro. Er war Mitglied der von Lionardo daselbst gegründeten und geleiteten Akademie und mit diesem so befreundet, dass derselbe das für den Herzog bestimmte Manuscript seiner »Divina proportione« mit eigenhändigen Zeichnungen schmückte. Pacioli erzählt dies selbst in seiner nachmaligen Zueignung an den Gonfaloniere von Florenz, Pietro Soderini. Nach dem jähen Sturze des Herzogs Lodovico führte nun Pacioli ein Wanderleben als Lehrer der Mathematik, und leicht konnte er sich damals zufällig in Bologna aufgehalten haben. Dort oder aber auch in Venedig muss Dürer mit Luca Pacioli zusammengekommen sein, denn bloss aus dessen gedrucktem Buche hätte er kaum so unbefangen geschöpft, namentlich auch nicht ohne der Quelle zu gedenken.

Die Annahme einer Begegnung Dürers mit Luca Pacioli ist uns aber darum so wichtig, weil sie uns allein Aufschluss giebt über die nicht bloss im Allgemeinen geahnten, sondern auch im Einzelnen nachzuweisenden Beziehungen Dürers zu Lionardo. Von den Aehnlichkeiten in der glänzenden Erscheinung und Begabung, im Charakter und im Forschungstriebe der beiden herrlichen Menschen sei hier ganz abgesehen; das würde viel zu weit führen. Wir haben aber unter

---

1) E. Harzen, Ueber den Maler Piero degli Franceschi; Archiv für zeichn. Künste II. 231—44. Vasari, ed. Lem. IV. 22. Vergl. Crowe & Cavalcaselle III. 316.

anderen von Dürer fechs Holzfchnitte: fchwarze Scheiben, von denen fich ganz fymmetrifch und concentrifch angeordnete Verfchlingungen von Bändern oder Schnüren arabeskenartig abheben. Man nennt diefe wunderlichen Verzierungen gemeiniglich Dürers Stickmufter; er felbft nennt fie im Niederländifchen Tagebuche »die fechs Knoten« [1]. Durch Beifügung von vier Eckblättern an dem Umfange der Scheiben gab Dürer dem Holzfchnitte die oblonge Form. Erft im zweiten Drucke führen diefe Verknotungen das Monogramm Dürers in der Mitte. Diefelben Mufter kommen nun auch auf alten italienifchen Kupferftichen vor, nur auf weifsem Grunde, und diefe führen in der Mitte die merkwürdige Infchrift: ACADEMIA LEONARDI VINCI. Schon Vafari [2]) kannte diefe feltfamen Stücke; fie find das einzige äufserliche Denkzeichen jener myfteriöfen gelehrten Gefellfchaft. Dafs ihre Erfindung wirklich aus Lionardos Umgebung in Mailand ftammt, lehrt ein Vergleich mit den Verzierungen des Spiegelgewölbes in der Sakriftei von Santa Maria delle Grazie. Längs der Ränder läuft dort auf blauem Grunde in Gold und Silber gehöht ein Geflecht von dickeren und dünneren Seilen, die fich namentlich in den Zwickeln zu einem ganz ähnlichen Netzwerke verknoten [3]). Die Deckenverzierung entftand zu derfelben Zeit, da Lionardo im Refectorium nebenan fein Letztes Abendmahl fchuf. Jene geheimnifsvollen, wie es fcheint immer feltenen Mufterblätter mag Dürer aber durch Luca Pacioli kennen gelernt haben. Ohne irgend eine äufsere Veranlaffung hätte er diefelben wohl kaum copiert. Ein einfacheres Beifpiel ähnlicher Verzierungen hat uns Wenzel Hollar erhalten in den Ornamenten, die er nach Dürer'fchen Zeichnungen, vermuthlich aus Arundels Sammlung veröffentlichte. Es find zwei kleine Kränze von fchmalen Blättern, deren Inneres durch einige folche, aber nicht concentrifche Knotenverfchlingungen ausgefüllt wird [4]). Möglich dafs auch diefe Stücke auf Lionardo'fche Vorlagen zurückgreifen.

Noch ein anderes Anzeichen für jenen Zufammenhang giebt es. Wir haben gefehen, wie eifrig fich Dürer kurz zuvor mit dem Studium des Pferdeleibes befafste und wie er, vielleicht angeeifert durch Barbaris Beifpiel, gerade mit den beiden Kupferftichen von 1505 grofse Fortfchritte darin aufweift, ohne aber zu einer beftimmten, einheitlichen Auffaffung der natürlichen Verhältniffe durchzudringen. Die Darftellung des Pferdes war aber bekanntlich eine befondere Stärke

1) Dürers Briefe 109, Z. 5. Bartfch Nr. 140—145.

2) Ed. Lem. VII. 14. Vergl. Max Jordan, Das Malerbuch des Leonardo da Vinci, Leipzig 1873, S. 14 u. Jahrb. f. K.V. 295.

3) Vergl. G. Mongeri, L'arte in Milano, 1872, S. 212 mit Abbild. eines Pendentivs.

4) Parthey, Wenzel Hollar Nr. 2565.

Lionardos. Schon deffen Lehrmeifter Verrocchio hatte in diefer Hinficht ganz befondere Kenntniffe. Vafari befafs von ihm zwei Zeichnungen von Pferden mit den Mafsen zur Vergröfserung und Verkleinerung, dafs fie ftets proportioniert und fehlerlos erfcheinen [1]). Ein glänzendes Denkmal diefes feines Wiffens und feines Gefchmackes lieferte Verrocchio in dem Reiterbilde des Balthafar Colleoni vor SS. Giovanni e Paolo in Venedig. Herman Grimm [2]) erkannte ganz richtig die Aehnlichkeit des Pferdes auf Dürers Stich »Ritter, Tod und Teufel« mit dem jenes Erzguffes. Leicht konnte ja Dürer im Jahre 1506 das Denkmal in Venedig ftudiert haben. Das aber genügte Dürern nicht. Es haben fich in italienifchen Sammlungen Studienblätter zu Dürers »Reiter« erhalten, auf denen blofs der Reiter mit feinem Hunde erfcheint, mit der Feder gezeichnet und nach gefchwärztem Hintergrunde wieder auf der Rückfeite durch's Fenfterglas durchgezeichnet, genau fo wie es Dürer bei feinen zahllofen Studien der menfchlichen Proportionen zu machen pflegte. Die eine diefer Zeichnungen befindet fich in der Sammlung der Uffizien in Florenz, die andere in der Ambrofiana zu Mailand. Auf beiden nun finden fich im Körper des Pferdes noch die Mafse und Linien verzeichnet, Quadrate, nach welchen dasfelbe zweifelsohne conftruiert worden ift. Und Dürer war dabei nicht allein, denn die auf dem Florentiner Blatte in Bezug auf die Mafse beigefügten fpärlichen Auffchreibungen find nicht von feiner, fondern von fremder Hand und lateinifch. Es fcheint mir gar nicht zweifelhaft, dafs hier Dürer von Jemandem Unterricht in Pferdeproportionen empfangen habe und dafs er fich über die Theorien Verrocchios Rechenfchaft geben liefs. Ein fpeculativer Kopf, wie Luca Pacioli, konnte ihm ficherlich auch darüber Auffchlufs geben; er hatte gewifs nicht verfäumt Lionardo darüber auszuholen, als diefer in Mailand das riefige Reiterbild Francesco Sforzas modellierte. Dafs Dürer bereits im Jahre 1506 die Vorftudien zu dem Kupferftich von 1513 macht, pafst ganz zu feiner Art, und jene Federzeichnungen find vielleicht niemals von Italien fortgekommen. Doch genug der Vermuthungen, kehren wir mit Dürer wieder nach Venedig zurück!

Dürer malte damals in Venedig auch noch Bildniffe. Er berichtet felbft am 23. September 1506, dafs er in längftens vier Wochen dort fertig werde, »denn ich habe Einige zu conterfeien, denen ich's zugefagt habe«. Von diefen Porträten hat fich meines Wiffens blofs eines in Italien erhalten, nämlich in der Galerie Brignole-Sale in

1) Vafari, ed. Lem. V. 44. | 2) Ueber Künftler und Kunftwerke II. 230.

Genua. Es ist das Brustbild eines jungen Mannes, deutschen Stammes den Gesichtszügen nach; er trägt eine schwarze Mütze, ein braunes Mieder und eine schwarze Jacke darüber und ist fast ganz von vorne gesehen. Leider ist das Bild sehr verdorben und übermalt bis auf ein Stück Mieder mit der schwarzen in zwei Häftchen endenden Schnur und auf einige sorgfältig und scharf ausgeführte Haarpartien. Nur die vortreffliche Zeichnung schlägt noch durch. Es ist auf Holz gemalt mit der Inschrift in Goldbuchstaben: »Albertus Dürer germanus faciebat post virginis partum 1506« und dem Monogramme.

Wir wissen nun auch, dass Dürers Abreise von Venedig nicht zu der wiederholt in seinen Briefen festgesetzten Zeit erfolgte, sondern sich noch bis in das Jahr 1507 hinzog. Die Bibliothek zu Wolfenbüttel besitzt nämlich ein Exemplar der lateinischen 1505 in Venedig erschienenen Ausgabe von Euklids Elementen der Mathematik, in welches Dürer neben sein Monogramm die Worte schrieb: »Dz puch hab ich zw Venedich vm ein Dugatn kawft im 1507 jor. Albrecht Dürer« [1]. Ich glaube darum auch noch ein anderes Bildniss von Dürer, das die Jahreszahl 1507 trägt, in die Zeit seines Aufenthaltes in Venedig versetzen zu müssen. Es ist das Porträt eines jugendlichen Deutschen, etwas linkshin gewandt, mit blondem, krausem Haar und kleinem Schnurr- und Kinnbart in der kaiserlichen Galerie zu Wien. Er trägt eine runde Mütze und einen braunen, mit Hasenpelz ausgeschlagenen Rock, zwischen dem auf der Brust das Hemd heraussieht. Das kleine Gemälde hat durch Reibung stark gelitten, die Lasuren sind geschwunden und der röthliche Fleischton der Untermalung liegt bloss; doch erkennt man noch die Reste der ursprünglich feinen, sorgfältigen Ausführung. Merkwürdiger noch als diese Vorderseite ist uns die Rückseite des Holztäfelchens, die einem derben Künstlerscherz ihre Bemalung verdanken mag. Der Dargestellte ist vermuthlich einer der deutschen Kaufleute des Fondaco; der Preis den er für das Bildniss zahlte — oder auch nicht zahlte — mag dem befreundeten Meister nicht angemessen erschienen sein. Er rächte sich nun indem er auf die Rückseite noch rasch das scheussliche Bild einer Avaritia, des leidigen Geizes, malte. Es ist die Halbfigur eines runzeligen alten Weibes mit langer Nase und Triefaugen höhnisch herauslachend, dass die zwei einzigen Zähne im Munde sichtbar werden;

1) Hausmann im Archiv für zeichn. K. II. 91. In dem Verzeichnisse der Imhoff'schen Sammlung von 1625 kömmt auch vor als Nr. 5: Ein Täffelein von Oehlfarben, ein Brustbild, ein Weiblein de 1507 von Albrecht Dürers eigner handt zu Venedig gemahlt, sehr lieblich umb 300 fl. Eye, Dürer, Uebersichtstafel.

sie hält in den Händen einen offenen Sack, in dem grosse Goldstücke blinken; dazu das lange straffe blonde Haar und die welke Brust, indess die linke Schulter von einer hochrothen Draperie bedeckt wird: ein Inbegriff phantastischer Hässlichkeit, um so scheusslicher, als die Anlagen des langen Gesichtes im Grunde edel und regelmässig sind. Das Merkwürdigste daran ist aber die wohlerhaltene Malweise, die breite, pastose Körperlichkeit, mit der die zähe Oelfarbe unmittelbar aufgetragen ist, dazu die Farbengluth, deren warme Tiefe freilich durch die stete Absonderung vom Lichte noch verstärkt sein mag; aber auch abgesehen davon ist die Verwandtschaft mit der Palette eines Vittore Carpaccio, eines Giorgione oder Tizian unverkennbar. Das lackrothe Tuch für sich allein würde die Malerei als venetianisch erscheinen lassen, wenn nicht der äussere Zusammenhang und etwa die Haarbehandlung Dürers Autorschaft verbürgte. Nicht bloss dem Sinne nach, auch in der Maltechnik bildet diese Avaritia eine krasse Parodie auf das Bildniss der Vorderseite mit seinem dünnen, fein verschmolzenen, lasierenden Vortrage, offenbar noch auf einem Temperagrunde.

So hätten wir denn hier auch ein malerisches Zeugniss von der übermüthig fröhlichen Stimmung, in welche der längere Aufenthalt in Venedig Dürer allgemach versetzte und von welcher uns der zweite Theil seiner Briefe an Wilibald Pirkheimer die köstlichsten Proben giebt. Diese bereits öfters angezogenen Briefe Dürers an Pirkheimer bilden eine Hauptquelle für diesen wichtigen Abschnitt seines Lebens, ja für Dürers Geschichte überhaupt. Ursprünglich acht an der Zahl fanden sie sich mit einigen Büchern und anderen Schriften in einem lang vermauert gewesenen Raume des Imhoff'schen Hauses, als dasselbe in der Mitte des vorigen Jahrhunderts durch Erbschaft an Christoph Joachim von Haller übergieng. Seitdem wurden sie wiederholt von Murr, Campe und Eye veröffentlicht und durch die Auffindung eines weiteren Briefes in der Bibliothek des britischen Museums auf neun vermehrt [1]). Sie zerfallen deutlich in zwei Gruppen. Die erste umfasst die fünf Briefe vom 6. Januar bis zum 2. April 1506. Sie athmen noch etwas von den Sorgen, die daheim auf dem Meister

1) Die Originale der in Nürnberg aufgefundenen Briefe befinden sich jetzt auf der Stadtbibliothek daselbst, mit Ausnahme des zweiten, der in die Privatsammlung des H. Lempertz in Köln übergieng und nach dessen Versicherung mit dieser dem Vaterlande und der Wissenschaft erhalten bleiben soll. Ein Facsimile davon in: H. Lempertz, Bilderhefte zur Geschichte des Bücherhandels 1853—1865; Tafel 27. Die Nachweise der übrigen Publicationen in meiner Ausgabe: Dürers Briefe etc. Wien 1872, Einleitung X.

lasteten und die ihm auch in die Ferne gefolgt sind, von der Ueberraschung und Beklommenheit gegenüber den fremden Verhältnissen. Dem Freunde, der ihm die Mittel zur Reise vorgeschossen zu haben scheint, bezeugt er wiederholt seine Dankbarkeit und seine innige Hingebung. So schreibt er am 7. Februar. »Ich gebe dem auch keinen Glauben, dass Ihr mir zürnet, denn ich halte Euch nicht anders, als für einen Vater [1]). Ich wollte, dass Ihr hier zu Venedig wäret! Es sind so viele artige Gesellen unter den Wälschen, die sich je länger je mehr zu mir gesellen, dass es einem wohl um's Herz sein möchte; vernünftige Gelehrte, gute Lautenschläger und Pfeifer, Kenner in der Malerei und Leute von viel edler Gesinnung und rechter Tugend, und sie erweisen mir viel Ehr' und Freundschaft. Dagegen sind ihrer auch die Untreuesten, verlogene diebische Bösewichter, von denen ich nicht geglaubt hätte, dass sie auf dem Erdreich lebten. Und wenn's einer nicht wüsste, so dächte er, es wären die artigsten Leute, die es auf dem Erdreich giebt. Ich für mein Theil muss immer über sie lachen, wenn sie mit mir reden. Sie wissen, dass man diese ihre Bosheit kennt, aber sie fragen nichts darnach. Ich habe viele gute Freunde unter den Wälschen, die mich warnen, dass ich mit ihren Malern ja nicht esse und trinke. Auch sind mir ihrer viele Feind« etc.

Dafür plagt ihn Pirkheimer mit der Besorgung zahlreicher kleiner Aufträge nicht bloss auf griechische Bücher und Papier und persische Teppiche, auch auf Glaswaaren, Kranichfedern auf den Hut zu stecken — »Narrenfederle« wie Dürer meint — und vorzüglich auf Edelsteine und Schmuck aller Art. Die Berichte über diese Ankäufe nehmen den meisten Raum in diesen Briefen ein. Ich bin so glücklich, dieser ersten Gruppe noch einen Brief anzureihen, der — wenn er auch wenig Neues enthält — hier als eine Probe von Dürers Briefstil folgen mag. Dürer fürchtet nämlich, dass der vierte Brief vom 8. März, den er mit einem Saphirring abgeschickt hatte, verloren gegangen sei und wiederholt daher manches schon früher Berichtete. Der neue Brief fällt hinter den sechsten der bisher bekannten.

1) Ueber das einzige, brüderliche Einvernehmen, welches damals bereits zwischen den beiden Freunden bestand, schreibt Chr. Scheurl in seinem gleichzeitigen Libellus de laud. Germ. die schmeichelhaften Worte: »Quemadmodum autem illis priscis pictoribus quædam comitas (sicut omnibus, vere literatis) inerat: ita hic Albertus facilis est, humanus, officiosus et totus probus; quare etiam a summis viris magnopere diligitur, et imprimis a Vilibaldo Pirchamero perinde ac frater unice amatur: viro græce et latine vehementer erudito, optimo oratore, optimo senatore, optimo imperatore«.

Dürer an Wilibald Pirkheimer.

Venedig, 25. April 1506.

»Meinen willigen dienſt zuvor lieber her. Mich wundert, dz Ir mir nit ſchreibt, wy ewch der ſaffirring gefall, den ewch der Hans Imhoff geſchikt hatt beim Schonpottn[1]) von Awgspurg. Ich weis nit, ob er ewch worden iſt oder nit. Ich pin peym Hans Imhoff[2]) geweſt, hab in geforſcht; ſagt er, er mein nit anderſt er ſol ewch dan worden ſein. Awch iſt ein priff dopei, den ich ewch geſchriben hab, und iſt der ſthein in ein verſigelte püxle gemacht und hat eben die groſs als er hir gezeichnett (folgt die Zeichnung eines Ringes) und hab in mit groſsen pit zu wegn gepracht, wan er iſt lawter und nett, und dy geſellen ſagen, er ſey faſt gut vür dz gelt, dz ich dafür geben. Er wiegt ungefer 5 fl. reinſch und hab dorfür geben 18 dugaten und 4 marzell; und wen er verlorn wurd, ſo wurd ich halb unſinig. Wan er iſt ſchir 2moll ſo vill geſchetzt worden, als ich dorfür geben hab. Man wolt mir awch von ſchtund an gewin geben, da ich in kawft het. Dorum lieber her Pyrkeymer ſagt dem Hans Imhoff[3]) dz er den pottn forſch, wo er mit dem priff und püxle hin kumen ſey, und der pott iſt vom jungen Hans Imhoff geſchikt worden am elften dag Marzy. Hi mit ſeind Gott befolhen und laſt ewch mein mutter befolhen ſein; ſprecht dz ſy mein pruder zu Wolgemut dw, awff dz er erbett und nit erfawll[4]). Alzeitt ewer dyner. Leſt nach dem ſynn, ich hab eilentz itz woll 7 pryff zw ſchreiben — ein teill geſchriben. Mir iſt leid vür hern Lorentz, grüſst in und Steffn Paumgartner[5]). Geben zw Fenedig im 1506. jar am ſanct Marx dag.

Albrecht Dürer.

Schreibt mir palt wider, wan ich hab dy weill kein rw. Andres Kunhofer[6]) iſt thottlich krank, itz iſt mir pottshaft kum«[7]).

---

1) Ein Bote des Namens Schon oder Schön.

2) Der jüngere des Namens, geb. 1488, geſt. 1526 und ſeit 1515 Pirkheimers Schwiegerſohn. Er war demnach alſo ſicher damals auch in Venedig.

3) Der Aeltere des Namens und Vater des zuvor genannten; damals an der Spitze des Hauſes in Nürnberg.

4) Es iſt ſein jüngſter Bruders Hans. Vergl. oben S. 38, u. Dürers Briefe 11,32 mit Anmerk.

5) Aus der Patrizierfamilie; ein naher Freund Dürers und Stifter des Paumgärtner'ſchen Altares; Siehe oben S. 136. Herr Lorenz vermuthlich Dr. L. Behaim, früher Haushofmeiſter des Cardinals Borgia, nachmaligen Papſtes Alexander VI. Vergl. Dürers Briefe 192.

6) Ein junger Nürnberger, vermuthlich ein Handwerker, deſſen Dürer wiederholt gedenkt; ein endgiltiger Beweis, daſs dieſer der im folgenden Briefe erwähnte Andreas ſei, und nicht Dürers Bruder, wie angenommen wurde.

7) Ich verdanke die Abſchrift dieſes bisher unbekannten Briefes meinem verehrten Freunde William Mitchell in London, der das Original in der Royal Society daſelbſt entdeckt hat. Es iſt auf weiſsem Ankerpapier geſchrieben und trägt auf der Rückſeite die gewohnte Adreſſe: »Dem erſamen weiſen Her Wilbolt Pyrkeymer zw Nornberg meinem günſtigen Herrn«; ferner noch folgende Widmung: »Fürnehmer, inſonders vertrauter, lieber Freund Heinrich Milich! Auf ſein vielfaltiges anlangen verehr ich Ihme hiemit dieſen Brief von Albrecht Dürer an meinen Uhranherrn Wilibalt Pirkamer. Das wolle er deſto höher halten, weil ich dergleichen hohen Perſonen zu geben verſagt habe, den ich der nicht mehr als noch ſechs beyhanden; wollt auch denſelben deſto lieber ſein laſſen, weil er meines in Gott Ruhenden Anherrn Hans Imhoff darin zum andermahl gedenkt. Golt und Silber iſt einem jeden

So fremdartig uns auch heutezutage die Schreibweise Dürers erscheinen mag, im Vergleiche mit anderen gleichzeitigen Briefen belehrt sie uns doch, dass Dürer die damals noch so ungelenke Muttersprache gar geschickt zu handhaben weiss. Er bedient sich ihrer mit einer Freiheit und Sicherheit, wie wenige seiner Zeitgenossen, auch die Gelehrten nicht ausgenommen.

Nun folgt leider eine Lücke in der Folge der Briefe bis zum 28. August 1506. Inzwischen ist Dürer ganz aufgethaut unter dem italienischen Himmel. Er scheint sich ausserordentlich wohl zu fühlen in Venedig und schiebt daher den Zeitpunkt der Abreise fortwährend weiter hinaus. Er hat auch etwas Italienisch gelernt, venetianischen Dialekt, den er in der Schreibung wunderlich mit seinem Bischen Latein vermengt. Damit verspottet er nun den Freund, der sich auf seine staatsmännischem Erfolge etwas zu gute that:

»*Al grandissimo primo uomo del mondo! Il vostro servitore, lo schiavo Alberto Dürer dice salute al suo magnifico Messer Wilibaldo Pirkheimer. Mia fede! io udii volontieri con grande piacere la vostra sanità e grande onore. Jo mi meraviglio come è possibile stare un uomo come Voi contra tanti sapientissimi tiranni, buli, milites — non altro modo nisi per una grazia di Dio! Quando io lessi la vostra lettera di queste strane bestiacce io ebbi tanta paura, e parvemi una grande cosa* [1]), aber ich halte dafür, dass Euch die Schottischen auch gefürchtet haben, denn Ihr seht auch wild aus, insbesondere am Feiertage, wenn Ihr den Schritt Hüpferle geht« — dazu denke man sich den damals schon ziemlich beleibten Rathsherrn! Pirkheimer hatte nämlich im Vorjahre auf dem Reichstage zu Köln die Händel der Vaterstadt mit dem gefürchteten Raubritter Konz Schott beigelegt. Weniger glücklich war

---

lieb, aber dergleichen Brieff acht ich höher, weil das Golt noch in der Welt, aber der Dürer eigenen Handschreiben würde man so bald nicht finden, wie den zweien Cardinal Spineli und Ursini von mir dergleichen begerrt. Das melt ich allein darumb, auff das gespürt wird mit was affection ich dem herrn Bruder zugethan bin. Actum Nürnberg den 3. July An. 1624. Hans Imhoff der Aeltere«. Es ist Hans III. der jüngste Sohn Wilibalds, des berühmten Sammlers, geb. 1563 † 1629. Geschlossen sind diese Briefe Dürers immer mit einem Siegel, das sein Wappenschild mit der offenen Thüre und darüber ein A und T zeigt, welche Buchstaben Campe irrthümlich für das obere Ende einer Staffelei nahm. Reliquien, Titelblatt.

1) An den grössten und ersten Mann der Welt! Euer Diener, der Knecht Albrecht Dürer, sagt Heil seinem fürnehmen Herrn Wilibald Pirkheimer. Meiner Treu! ich vernahm gerne und mit grossem Vergnügen Euere Gesundheit und grosse Ehr'. Mich wundert, wie es möglich ist, dass ein Mann wie Ihr Stand halten kann gegen so viele geriebene Tyrannen, Raufbolde, Soldaten auf andere Weise, wenn nicht durch eine Gnade Gottes. Als ich Eueren Brief las über diese gräulichen Fratzen, erfasste mich grosse Furcht und es schien mir ein gar gewaltig Ding.

er vielleicht in feinen Liebeshändeln; die Anfpielungen darauf bieten Dürern einen unerfchöpflichen Stoff zu theilweife recht derben Scherzen: «Aber es reimt fich gar fchlecht, dafs fich folche Landsknechte mit Zibet fchmieren. Ihr wollt auch ein rechter Seidenfchwanz werden und meint, wenn Ihr nur den Dirnen wohlgefallt, fo fei es ausgemacht. Wenn Ihr doch wenigftens fo ein lieblicher Menfch wäret wie ich, fo thäte es mir nicht Zorn« u. f. w.

Pirkheimer war damals eben zu einer Verfammlung der Hauptleute und Räthe des Schwäbifchen Bundes nach Donauwörth abgeordnet, um dort alte Streitigkeiten mit dem Markgrafen Friedrich von Brandenburg-Bayreuth, dem Burggrafen von Nürnberg, auszutragen. Er berühmte fich nun ohne Zweifel in feinem Briefe an Dürer feiner oratorifchen Begabung und theilte ihm feinen diplomatifchen Feldzugsplan mit[1]). Darauf fchrieb Dürer am 8. September 1506:

»Hochgelahrter, bewährter, weifer, vieler Sprachen mächtiger, kühner Entdecker aller vorgebrachten Lügen und fchneller Erkenner rechter Wahrheit! Ehrfamer, hochgeachteter Herr Wilibald Pirkheimer! Euer unterthäniger Diener Albrecht Dürer gönnt Euch Heil, grofse und würdige Ehre *con diavolo tanto per la ciancia*, *chi te ne pare*! *Jo vuol dinegare il voftro cuore*[2]), dafs Ihr denken werdet, ich fei auch ein Redner von 100 *Partite!* Eine Stube in die man die Gedächtnifsgötzen fetzt, mufs freilich mehr als vier Winkel haben. Ich *vuol* mein *Capo* nicht damit *impacciare*[3]), ich will's Euch *recommandare*, denn ich glaube, dafs nicht fo *molte* Kämmerchen im Kopfe find, dafs Ihr in jeglichem ein Biffele behaltet. Der Markgraf wird nicht fo lange Audienz geben; 100 Artikel und jeglicher Artikel 100 Worte brauchen eben 9 Tage, 7 Stunden, 52 Minuten, ohne die *Sofpiri*[4]), die hab' ich noch gar nicht mitgerechnet. Darum werdet Ihr fie nicht auf einmal reden können, es würde fich dehnen, wie eines alten Tättels Rede«. Aber auch die wirklichen Erfolge des Freundes verfetzen

---

1) Berichtet doch Hans Imhoff, der Urenkel Pirkheimers, in deffen Tugendbüchlein 1606, S. 69, vermuthlich nach Aufzeichnungen in deffen Nachlaffe ganz Aehnliches über feine Beredfamkeit: »Denn er hatte nicht blofs eine männliche, kräftige Stimme, fondern auch ein überaus herrliches und faft unglaubliches Gedächtnifs, fo dafs er oftmals nicht blofs fechzig und mehr weitfchweifige Artikel und Befchwerdepunkte, die gegen feine Oberen und Committenten, einen Ehrbaren Rath, durch Andere vorgebracht wurden, ftehenden Fufses alsbald und im Continuo repetieren, verantworten und widerlegen, fondern auch laut feiner Inftruction eben fo viele dagegen vortragen konnte, ohne dafs ihm dabei je fein Gedächtnifs verfagt hätte«.

2) In des Teufels Namen! fo viel für das Gefchwätz, als Euch beliebt. Ich wette darauf —

3) vollftopfen.

4) Seufzer.

Dürer in keine ernftere Stimmung; er antwortet ihm mit dem letzten Briefe »ich weifs nicht an welchem Tage des Monats, aber ungefähr« am 13. October 1506:

»Da ich weifs, dafs Ihr meine Ergebenheit kennt, thut es nicht noth, Euch davon zu fchreiben. Aber um fo nöthiger ift es, Euch zu erzählen von meiner grofsen Freude an der hohen Ehre und dem Ruhme, die Ihr durch Eure mannhafte Weisheit und gelehrte Kunft erlangt habt — defto mehr zu bewundern, da felten oder gar nimmer in einem jungen Körperchen dergleichen gefunden wird! Aber das kommt Euch von befonderer Gnade Gottes, eben fo wie mir. Wie ift uns beiden fo wohl, wenn wir uns etwas Gutes dünken, ich mit meiner Tafel und Ihr *con voftra* Weisheit! Wenn man uns glorificiert fo ftrecken wir die Hälfe in die Höhe und glauben es. Indeffen fteckt vielleicht ein böfer Lecker dahinter, der unfer fpottet. Darum glaubt es nur nicht, wenn man Euch lobt, denn Ihr feid fo ganz und gar unmanierlich, dafs Ihr's gar nicht glaubt! Ich fehe Euch ordentlich vor dem Markgrafen ftehen, wie Ihr lieblich redet — thut gerade fo, als ob Ihr um die Rofentalerin buhltet, fo krümmt Ihr Euch. Ich merke auch wohl, dafs Ihr, als Ihr den letzten Brief gefchrieben habt, ganz voll Liebesfreude gewefen feid. Ihr folltet Euch denn doch fchämen deshalb, weil Ihr alt feid und meint, Ihr feid fo hübfch; denn das Buhlen fteht Euch an, wie dem grofsen zottichten Hunde das Spielen mit dem jungen Kätzchen. Wenn Ihr noch fo fein und fanft wäret, wie ich, fo würde ich das begreifen« — und dergleichen mehr. »Wenn mir Gott heim hilft, weifs ich nicht, wie ich ferner mit Euch leben foll Eurer grofsen Weisheit halben; aber für Eure Tugend und Gutherzigkeit bin ich froh und Eure Hunde werden es auch beffer haben, wenn Ihr fie nicht mehr lahm fchlagt. Doch wenn Ihr daheim fo hochgeachtet feid, werdet Ihr mit einem armen Maler nimmer auf der Gaffe zu reden wagen; das wäre ja eine grofse Schande für Euch: *con poltrone dipentore*« [1])!

Dazwifchen verräth Dürer wohl auch, wie fehr er felbft der Eitelkeit huldigt. Er verfäumt nicht fich modifch zu kleiden und hat feine Freude dran; denn er fchreibt wiederholt: »Mein franzöfifcher Mantel, die Kafacke und der braune — ein andermal: der wälfche — Rock laffen Euch fchön grüfsen«. Er geräth gar auf tolle Einfälle: »Wifft denn auch, dafs ich mir vorgenommen hatte, tanzen zu lernen, und zweimal auf die Tanzfchule gieng; dafür mufste ich dem Meifter einen Ducaten geben. Da konnte mich kein Menfch mehr

1) mit dem Malerkerl, dem Taugenichts von einem Maler.

hinauf bringen! Ich würde wohl alles das vertanzt haben, was ich verdient habe, und hätte dennoch auf die Letzt nichts gekonnt«! So ſorglos und fröhlich lebte es ſich freilich daheim in Nürnberg nicht, und jeder Deutſche wird Dürer verſtehen, wenn er bei dem Gedanken an die Heimkehr in die Worte ausbricht: »O, wie wird mich nach der Sonnen frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer«.

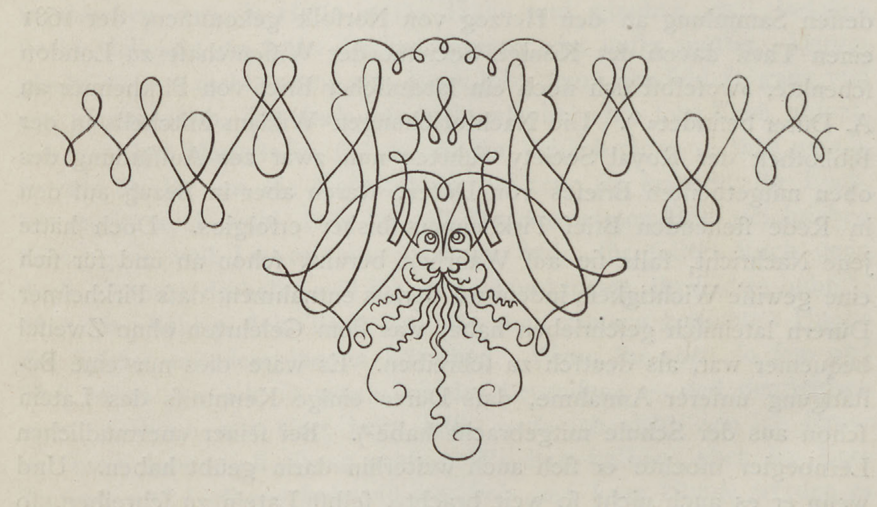
Leider nur fehlen uns die Antworten Pirkheimers auf dieſe köſtlichen Auslaſſungen Dürers. Dadurch entgeht uns nothwendig das Verſtändniſs für manche Anſpielung. Wir haben zwar die dunkle Spur eines Briefes von Pirkheimer an Dürer. Dieſer wäre aus Imhoff'ſchem Beſitze an den Lord Arundel und mit dem Ueberreſte von deſſen Sammlung an den Herzog von Norfolk gekommen, der 1681 einen Theil davon der Königl. Societät der Wiſſenſchaft zu London ſchenkte, »woſelbſt ſich noch ein lateiniſcher Brief von Pirkheimer an A. Dürer befindet«[1]. Die Nachforſchungen William Mitchells in der Bibliothek der Royal Society führten nun zwar zur Auffindung des oben mitgetheilten Briefes von Dürer, waren aber in Bezug auf den in Rede ſtehenden Brief Pirkheimers bisher erfolglos. Doch hätte jene Nachricht, falls ſie auf Wahrheit beruht, ſchon an und für ſich eine gewiſſe Wichtigkeit, indem wir daraus entnähmen, daſs Pirkheimer Dürern lateiniſch geſchrieben habe, was dem Gelehrten ohne Zweifel bequemer war, als deutſch zu ſchreiben. Es wäre dies nur eine Beſtätigung unſerer Annahme, daſs Dürer einige Kenntniſs des Latein ſchon aus der Schule mitgebracht habe[2]. Bei ſeiner unermüdlichen Lernbegier mochte er ſich auch weiterhin darin geübt haben. Und wenn er es auch nicht ſo weit brachte, ſelbſt Latein zu ſchreiben, ſo war er doch im Stande, es zu leſen, zu verſtehen. Daſs er deſſen nicht ungewohnt war, dafür liefert uns gerade der Wortlaut jener angeführten Anrede, in welcher er dem Freunde eine Probe ſeiner Fortſchritte in der Erlernung des Italieniſchen geben wollte, einen deutlichen Beleg. An dem krauſen Gemiſch von dialektiſchen und willkürlichen Formen iſt nämlich bemerkenswerth, daſs Dürer manche Worte, als *homo*, *mundo*, *ſalus*, *honor* lateiniſch ſchreibt, und noch mehr, daſs er dort, wo ihm der italieniſche Ausdruck nicht einfällt,

1) So Heller, Dürers Werke, S. 74.

2) Vergl. oben S. 42. Dem widerſpricht keineswegs, was Camerarius in der Vorrede zur lateiniſchen Ueberſetzung der Proportionslehre 1532 ſchreibt: »Literarum quidem studia non attigerat, sed quæ illis tamen traduntur, maxime naturalium et mathematicarum rerum scientiæ, fere didicerat«; vielmehr beſtätigt der Nachſatz unſere Anſchauung

flugs den lateinischen dafür setzt: *milites* für *soldati*; *nisi* für *se non*[1]). Immerhin erhalten wir dadurch einen Fingerzeig zum Verständnisse von Dürers Bildungsgrad, den er sich bei dem damaligen Stande der Literatur ohne jegliche Kenntniss des Latein kaum hätte erwerben können; denn gleich Lionardo da Vinci ist Dürer ein Schriftsteller und ein Gelehrter unter den Künstlern.

1) Vergl. den Originaltext bei Campe, Reliquien 21; bei Eye, Jahrb. f. Kunstwissenschaft. II. 206, mit meiner Uebersetzung, Dürers Briefe etc. 13 ff. mit Anm.



XII.

Die grossen Gemälde.

»hab aber vermeint, euch mit genomen fleiſs zu gefallen vnd mir ain rumb zu erlangen, ist es nun anders gerathen, das ist mir laidt«. Dürer.



talien, du ſchöne Buhlerin, unwiderſtehlich ſind deine Reize jedem deutſchen Herzen; und unſerer Beſten mancher hat über dir ſeiner rechtmäſsigen Heimath vergeſſen, um ſich fortan nur in deine Farben zu kleiden! Auch Dürer hatte das Gemütherhebende, Seelenbefreiende dieſer Einwirkungen während ſeines, mehr als ein Jahr umfaſſenden Aufenthaltes jenſeits der Alpen wieder mächtig empfunden. Wie nachmals Goethe, dachte er mit einem gelinden Schauder an die Rückkehr unter den nebeligen Himmel, in die beengenden Lebensverhältniſſe des Vaterlandes. So ſehr er ſich aber auch dort gefiel und ob er gleich in manchen Aeuſserlichkeiten willig nachgab, über das eigentliche Weſen ſeiner Kunſt hat die Fremde nichts vermocht; unverwälſcht und unverfälſcht iſt er wieder nach Nürnberg zurückgekehrt. Der Ruhm, deſſen ſich ſeine Werke in Italien erfreuten, konnte ihn in der eingeſchlagenen Richtung nur beſtärken. Aus dem reichen Leben aber, welches in der venetianiſchen Malerei herrſchte, mochte er den Muth ſchöpfen, um auch unter den veränderten Verhältniſſen daheim ſeine ganze Kraft noch an einige gröſsere Tafelgemälde zu ſetzen. Auf die Anbetung der heil. drei Könige von 1504 und das Roſenkranzfeſt von 1506 folgten nun Adam und Eva von 1507, die Marter der Zehntauſend von 1508, die Himmelfahrt Mariae von 1509 und das Allerheiligenbild von 1511. Nur auf der Höhe ſeiner Kraft ſchuf Dürer dieſe kleine Reihe von Hauptbildern, die ſich durch Idee, Compoſition und eigenhändige Ausführung auszeichnen. Wie Schiller zu einer Tragödie, ſo bedurfte

Dürer aber auch eines ganzen Jahres, um ein gröfseres Gemälde zu feiner Befriedigung zu vollenden.

Zunächft befchäftigte ihn wieder das Problem der menfchlichen Anatomie. Seit der Vollendung feines Kupferftiches, Adam und Eva, im Jahre 1504 hatte er in Venedig beffere Gelegenheit gefunden den nackten Menfchen zu ftudieren. Insbefondere für den weiblichen Körperbau boten fich ihm dafelbft fchönere Modelle. Dürer zeichnete ein folches, in ganzer Figur von rückwärts gefehen in der ausgeftreckten Linken die Kappe des Malers haltend, in der gewohnten, venetianifchen Art mit dem Pinfel auf das blaue Ankerpapier. Der Hintergrund ift dunkel angelegt. Der Act zeigt fehr gute Verhältniffe. B. Hausmann erwarb die mit 1506 ächt bezeichnete Studie von Böhm in Wien. Der vorgefetzte rechte Fufs und der ausgeftreckte Arm laffen vermuthen, dafs Dürer dabei bereits an die lebensgrofse Eva feines Gemäldes dachte. Mehrere eigentliche Studien zu diefer Eva theils auch in Clairobfcur, theils in Federzeichnung aus den Jahren 1506 und 1507 befinden fich in London, im Britifchen Mufeum [1]). Insbefondere wiederholte Dürer den linken Arm mit dem Apfel; ein folcher ift auch im Befitze des H. Alfred von Franck in Graz, datiert von 1507 auf dem venetianifchen Papier etwa in dreiviertel Lebensgröfse. Auch italienifche Kunftwerke mögen auf Dürers neue Auffaffung von Adam und Eva Einflufs geübt haben. So zeigen z. B. die beiden Standbilder von Antonio Bregni, genannt Rizzi, im Hofe des Dogenpalaftes gegenüber der Riefentreppe in Formen und Empfindung gerade dort Analogien mit Dürers Gemälde, wo dasfelbe von dem älteren Kupferftiche abweicht, z. B. in der fchlankeren, fpindelförmigen Geftalt der Eva, in dem emporblickenden Adam mit geöffneten Lippen, was immerhin auf einen, wenn auch nur mittelbaren Einflufs jener Marmorbilder fchliefsen läfst.

Das Doppelbild Dürers befindet fich gegenwärtig in der Galerie Pitti zu Florenz. Alte Copien darnach befitzen die Mufeen zu Madrid und zu Mainz. Obwohl nur diefe Copien mit Dürers Namen und der Jahreszahl 1507 bezeichnet find, fo verdient Sandrarts Nachricht, dafs das Original in jenem Jahre gemalt worden fei, doch vollfte Glaubwürdigkeit. Es befand fich das XVI. Jahrhundert hindurch auf dem Nürnberger Rathhaufe und kam von dort in die Kunftkammer Kaifer Rudolfs II. [2])

---

1) Waagen, Treasures of Art I. 233. B. Hausmann Nr. 155 u. 156.

2) In dem Verzeichniffe derfelben erwähnt: »Zwo fchöne grofse Taffeln, darauf Adam und Eva von Albrecht Dürern«. Berichte des Wiener Alterthumsvereins 1864, VII. 109. Das Mainzer Exemplar ift eine, vermuthlich von Juvenel angefertigte

Dürers Adam und Eva von 1507 ſind die vollendetſten nackten Menſchengeſtalten, welche die Kunſt des Nordens bis dahin hervorgebracht hat. Die Stellung Adams iſt ähnlich derjenigen auf dem Kupferſtiche von 1504, nur hebt er den beſſer gebildeten jugendlichen Kopf, der mehr von vorne geſehen iſt, mit geöffneten Lippen, daſs die Zunge ſichtbar wird, wie in freudigem Entzücken empor; dazu die abwärts gehaltene wie zur Abwehr geſpreizte rechte Hand und das flatternde blonde Haar, indeſs die linke den von Eva dargereichten Zweig mit dem Apfel faſst. Eva ſchreitet lächelnd, etwas vorgebeugt gerade heraus, indem ſie einen Fuſs über den anderen vorſetzt, was die Schlankheit ihrer Körperverhältniſſe noch erhöht. Dürer liebt dieſe Fuſsſtellung für nackte weibliche Figuren, desgleichen eine eigenthümliche Spreizung der Finger, welche über das Motiv der jeweiligen Bewegung hinaus geht. Sehr ſcharf hebt ſich das helle Fleiſch von dem beinahe ſchwarzen Hintergrunde ab; es iſt ungemein flüſſig gemalt, in grauen Schatten ſehr zart vertrieben. Dabei iſt die Ausführung keineswegs kleinlich, ja breiter und weniger gequält, als an den übrigen Meiſterwerken Dürers in jenen Jahren; die Haarlocken z. B. ſind nicht einzeln nachgezogen, ſondern durch paſtoſeren Auftrag von Lichtpartien viel allgemeiner belebt. Wenn die freiere maleriſche Behandlung der Bellini'ſchen Schule auf Dürer eingewirkt hat, ſo verräth ſich dies am meiſten in dieſem Werke, zu dem er noch in Venedig die Vorſtudien gemacht hatte. Kopf und Formen der Eva deuten dahin, die Blätter und Früchte des Baumes ſind ſüdlichen Urſprungs, einige von den Thieren, mit denen er das erſte Elternpaar umgiebt, konnte er daheim nicht ſo naturgetreu ſtudieren. Neben Adam ſieht man einen Eber und einen Hirſchkopf — das Studium zu letzterem in Waſſerfarben enthält die Sammlung Poſonyi-Hullot Nr. 353 — weiter vorne ein Faſanenmännchen, ſehr gut ausgeführt. Hinter der Eva iſt eine Löwin im Einſchlafen begriffen, genau nach der Natur gezeichnet; auf dem Aſte weiter oben ſitzt ein grauer, rothgeſchwänzter Papagei in getreueſter Nachbildung, ein anderer bunter ganz oben iſt ſchon weniger getroffen; im Vordergrunde unten

---

Erſatzcopie, von den Franzoſen 1796 in Nürnberg weggenommen und ſodann nach Mainz gebracht. Vergl. Heller a. a. O. 188, 211 u. 239. O. Mündler, Beiträge zu Burckhardts Cicerone, Jahrb. f. Kunſtw. II, 284. Will, Gelehrten-Lexicon, 1755, I, 298, erwähnt des Bildes noch auf dem Nürnberger Rathhauſe: »welches Stück 1200 Rth. gekoſtet hat, bis es an Ort und Stelle kam« ohne Angabe ſeiner Quelle und obwohl damals gewiſs nur noch die Copie dort war. Das Original iſt geſtochen von Calzi und Ferretti in der Galleria Pitti des Luigi Bardi, Firenze 1840. III. Taf. 38 und 39 unter Lucas Cranachs Namen. Eine Reduction des Doppelbildes giebt unſere Initiale an der Spitze des Capitels.

erfcheint ein Pärchen Rebhühner; das Studium zu dem auf einem Füfschen ftehenden Männchen in Aquarell befindet fich in der Albertina. Eigenthümlich bunt und phantaftifch ift der Kopf der Schlange gebildet.

Das Verdienft, welches Dürer hier für feine Darftellung des nackten Menfchen in Anfpruch nimmt, wird erft recht klar, wenn man feine »Adam und Eva« mit den entfprechenden Gemälden von Lucas Cranach vergleicht. Auch die beiden alten Copien von Madrid und Mainz geben noch genügend Zeugnifs davon. Hingegen verzichteten die Copiften wohlweislich auf die mühfame Wiedergabe der thierifchen Umgebung, vereinigten die beiden Seitenftücke zu einem einzigen Bilde, oder fie gaben denfelben doch durch Beifügung eines Zettels mit Dürers Signatur eine Selbftändigkeit, welche dem Originale urfprünglich nicht eigen gewefen fein mag [1]). Vielmehr läfst die Art, wie die beiden Geftalten in den Mittelpunkt je einer langen Tafel geftellt find und wie fie mehr mit dem Befchauer als mit einander in Beziehung treten, mit ziemlicher Sicherheit annehmen, dafs diefelben als Seitenftücke nebeneinander gedacht, nicht aber als Ganzes in eins componiert find. Wir werden uns kaum täufchen, wenn wir in den Florentiner Gemälden die beiden Aufsenflügel eines, freilich niemals vollendeten, vielleicht aber lange geplanten, grofsen Altarwerkes von Dürer erblicken.

Einen fo hohen Flug auf dem Gebiete der Malerei weiter zu verfolgen, war Dürer eben nicht vergönnt. Wir finden ihn bald nach feiner Heimkehr mit einem Gemälde befchäftigt, das auf viel kleinerem Raume ein reiches Gewimmel von Figürchen vereinigt. Es ift die Marter der Zehntaufend unter König Sapor II. in der kaiferlichen Galerie zu Wien. Dürer malte das Bild für feinen alten Gönner, den Kurfürften Friedrich den Weifen. Er fchreibt darüber am 28. Auguft 1507 an Jakob Heller: »Wiffet aber, dafs ich die Zeit her lange vom Fieber geplagt war, weshalb ich einige Wochen an des Herzogs Friedrich von Sachfen Arbeit verhindert worden bin, was mir zu grofsem Nachtheil gereichte. Aber jetzt werde ich doch fein Werk ganz vollenden, da es mehr als halb fertig ift«. Am 19. März 1508

1) In Mainz find die beiden Bilder in eine einzige Tafel vereinigt, in Madrid getrennt. Auf beiden Exemplaren aber unter der rechten Hand der Eva ein Zettel, in einen Holzrahmen gefafst, mit der Infchrift in gothifcher Curfive: »Albertus durer almanus faciebat post virginis partum ·1507·« und dem falfchen Monogramme. Das Madrider Exemplar fcheint das ältere und beffere zu fein; es ift vielleicht die erfte Erfatzcopie, die dann auch als Original angefehen, entführt und durch die Mainzer Copie erfetzt worden ift. Jedenfalls ift die letztere fchon nach den Madrider Bildern gemacht, fomit Copie der Copie.

kann er melden, »dafs er in vierzehn Tagen mit Herzog Friedrichs Arbeit fertig wird«. Weiter unten heifst es davon: »Ich wollte, dafs Ihr meines gnädigen Herren Tafel fähet! ich bin der Meinung, fie würde Euch wohlgefallen. Ich habe fchier ein ganzes Jahr daran gearbeitet und wenig Gewinn daran; denn ich erhalte nicht mehr als 280 Gulden Rheinifch dafür. Es verzehrt's einer fchier dabei«.

Eine Maffenhinrichtung mit den graufamften Todesarten und fcheufslichen Einzelnheiten ift zwar für uns kein anfprechender Gegenftand mehr. Dem Künftler aber bot derfelbe Gelegenheit zur Schauftellung mannichfach bewegter und nackter Figuren und gewagter Verkürzungen. Im Vordergrunde rechts erfcheint der König zu Pferde und fo wie feine Umgebung türkifch gekleidet; zur äufserften Linken eine Gruppe von Gekreuzigten, daneben eine Enthauptung und Gefangene, unter denen fich ein Bifchof befindet. Im Mittelgrunde fieht man Heilige an einen Pfahl gebunden, daneben bewegt fich ein Zug von entkleideten Gefangenen gegen rechts einen Hohlweg hinan und um einen Felfen, an deffen Abhange zur Linken des Hintergrundes die Märtyrer maffenhaft herabgeftürzt werden in Dornen, Pfähle und in die Speere der Verfolger. Nahezu in der Mitte der Bildfläche ftehen als unbetheiligte Zufchauer Dürer felbft und fein Freund Pirkheimer; Dürer, ganz in Schwarz gekleidet, hält ein Papier-Fähnlein in Händen mit der Infchrift: »Iste faciebat anno domini 1508 Albertus Dürer Alemanus«. Die tüchtige Zeichnung, die feine, ja zierliche Ausführung, die Kraft und Tiefe der Localfarben täufcht über die grauenvolle Bedeutung des Ganzen hinweg. Dazu hilft der kleinere Mafsftab und die klare Anordnung der Gruppen in der reichen Landfchaft, während beifpielsweife Vittore Carpaccio auf feinem grofsen Gemälde in der Accademia in Venedig mit dem gleichen Gegenftande eine gar arge Verwirrung angerichtet hat. Dürer hatte feine Compofition forgfältig durchdacht. Schon faft ein Jahrzehnt früher, bald nachdem er die Apokalypfe vollendet hatte, diente fie ihm zu dem Holzfchnitte (Bartfch 117), auf welchem das Ganze bereits vorgebildet ift; nur erfcheint der König dort nicht zu Pferde und der Märtyrerzug im Hintergrunde hat im Holzfchnitte die umgekehrte Richtung. Dies Blatt diente vermuthlich dem Kurfürften als Grundlage für feine Beftellung. Ein anderes aber ift es nach Art des Holzfchnittes eine Gefchichte kurz anzudeuten, ein anderes, diefelbe Gefchichte im Oelgemälde ausführlich zu erzählen. Bevor Dürer daran gieng, verfuchte er daher die Compofition zu vereinfachen und in blofs zwei Plänen fo anzuordnen, dafs es ftatt des überhöhten, ein Breitbild in Querformat geben konnte; die feine treffliche Federfkizze, datiert 1507, ward noch in der Samm-

lung Crozat von Caylus geftochen und befindet fich gegenwärtig in der Albertina zu Wien. Im Gemälde aber kehrte Dürer, ob nun freiwillig oder unfreiwillig, doch wieder zu der fteileren Anordnung des alten Holzfchnittes zurück, indem er Vorder- und Hintergrund wieder ftärker auseinanderrückte und fo Raum fchaffte für die Lückenbüfser. Dürer machte eben aus dem Stoffe, was nur immer möglich war. Liefs fich in dem Maffenjammer ein höherer Gedanke nicht durchführen, fo fuchte er feine Stärke in einer Menge kleiner Meifterftückchen von Händen, Gliedmafsen, Körperftellungen. Ihre köftliche Vollendung feffelt das Auge, lockt es zu näherer Betrachtung heran und verhindert es fo an dem Ueberblick des fchrecklichen Ganzen. Leider hat das Gemälde fehr gelitten; es ift gegenwärtig auf Leinwand übertragen und ftellenweife völlig zerftört. Es foll 1603 als Gefchenk an Rudolf II. gekommen fein; Van Mander fah es bereits in deffen Kunftkammer zu Prag [1]).

Am 24. Auguft 1508 fchreibt Dürer an Jakob Heller nach Frankfurt: »Das Marienbild, das Ihr bei mir gefehen habt, bitte ich Euch — wenn Ihr bei Euch einen wifst, der einer Tafel bedarf — dafs Ihr es ihm anbietet. Wenn man einen paffenden Rahmen dazu macht, wäre es eine hübfche Tafel, denn Ihr wifst, dafs fie fauber gemacht ift. Ich will fie Euch wohlfeil geben. Wenn ich fie einem machen follte, nähme ich nicht unter 50 Gulden dafür, dieweil fie aber fertig ift, könnte fie mir im Haufe befchädigt werden. Darum will ich Euch Vollmacht geben, dafs Ihr fie wohlfeil gebt, um 30 Gulden — doch ehe ich fie unverkauft liefse, gäbe ich fie auch um 25 Gulden — mir ift zwar viel Speife dabei aufgegangen«. Am 4. November desfelben Jahres widerruft Dürer diefen Auftrag mit den Worten: »Ihr braucht Euch nach keinem Käufer für mein Marienbild umzufehen, denn der Bifchof von Breslau hat mir 72 Gulden dafür gegeben; habe es alfo gut verkauft«. Der Bifchof ift Johann V., Graf Thurzo; fein Secretär Johannes Heffus war ein geborener Nürnberger und ein Freund Pirkheimers, er diente vielleicht als Vermittler bei dem Kaufe. Doch mufste Dürer drei Jahre warten und mahnen, bevor der Bifchof den Zahlungsauftrag nach Nürnberg ergehen liefs, ohne fich auch nur mehr zu erinnern, welche Summe er dafür dem Meifter fchulde [2]).

Das rafche Herabgehen Dürers im Preife bis auf 25 Gulden läfst auf keine Arbeit erften Ranges fchliefsen. Anderfeits deutet

---

1) Meter H. 0.98; Br. 0.865. Die Münchener Pinakothek befitzt eine alte Copie darnach, eine andere 1653 von Joh. Chriftian Ruprecht gemalt, befindet fich neben dem Original in Wien. Es giebt einen Stich nach dem Bilde in vier Blättern van Steen.

2) Heller a. a. O. 149.

wiederum ſeine Befürchtung, das Bild könnte im Hauſe Schaden leiden, auf einen ziemlichen Umfang der Tafel hin. Das ſtimmt zur Madonna mit der Schwertlilie in der ſtändiſchen Galerie zu Prag[1]). In einer Landſchaft und vor einer zerfallenen Mauer mit einem Rundbogen ſitzt die ſäugende Maria, faſt lebensgroſs, angethan mit einem hochrothen Gewande und weiſsem durchſichtigen Schleier. Das Antlitz iſt ſehr gefällig, der Ausdruck des ſeligen Lächelns weniger geziert, als auf anderen, beſſer ausgeführten Bildern des Meiſters. Der Fleiſchton iſt ſehr licht gehalten, wie auch das blonde rechtshin wehende Haar. Dagegen iſt das Beiwerk und die Umgebung ſehr dürftig, breit, ja derb gemalt. Unter den Kräutern und Blumen des Vordergrundes macht ſich insbeſondere eine groſse Iris bemerkbar, die hinter der Madonna emporſteigt; hin und wieder einige feiner ausgeführte Schmetterlinge. Auf der Mauer rückwärts befand ſich früher das Monogramm mit der Jahreszahl 1508. Gegenwärtig iſt das Atelierbild ſehr ſchadhaft, insbeſondere längs der ſenkrechten Bretterfugen; es befremdet durch ſeine rauhe, dürre Oberfläche mit bräunlichen Tinten und ſchwarzen Flecken. Ein breit und trefflich behandeltes Aquarellbild einer blauen Schwertlilie in Naturgröſse in der Kunſthalle zu Bremen könnte als Vorſtudium für das Wahrzeichen dieſes Gemäldes gedient haben.

Die Madonna mit der Schwertlilie tritt jedenfalls völlig in den Hintergrund vor einem anderen Marienbilde, welchem Dürer damals ſeine ganze Sorgfalt zuwandte. Es iſt die Himmelfahrt Mariens, das Mittelſtück jenes Altares, den Dürer für Jakob Heller in Frankfurt a. M. ausführte und über welchen uns die mit dem Beſteller gewechſelten, acht Briefe Dürers noch merkwürdige Aufſchlüſſe geben[2]). Jakob Heller war ein reicher Frankfurter Tuchhändler, ein in mancher Beziehung merkwürdiger Mann. Die Mehrung ſeiner Reichthümer, die öffentliche Thätigkeit im Dienſte ſeiner Vaterſtadt füllten ihn noch lange nicht aus. Die Linderung fremder Noth und das künftige Heil ſeiner Seele lagen ihm vor allem am Herzen. Auch gelehrter Bildung muſs Heller nicht fremd geweſen ſein, denn er unterhandelte mit franzöſiſchen Geſandten und erhielt gar im Jahre 1505 von Kaiſer Maximilian einen Auftrag zu genealogiſchen Nachforſchungen über

1) Vom Fürſten A. Lobkowitz dahin geſtiftet; im J. 1821 im Beſitze Felſenbergs in Wien, (ſiehe Heller a. a. O. 260, g); auf Holz faſt 5 Schuh hoch, 4 Schuh breit. Eine wenig getreue, groſse Lithographie darnach von F. Schrotzberg.

2) Vergl. Dürers Briefe 24 und 196. Der Heller'ſche Altar etc., Zeitſchr. f. bild. Kunſt, VI. 94. Otto Cornill, Jakob Heller u. A. D. Frankf. 1871. Joſeph Heller, Dürers Werke, 162. Nagler, Münchener Kunſtanzeiger, 1865. Nr. 1.

die elfäfsifchen Herzöge Heriman und Audo, die zu Wetzlar begraben liegen. Insbefondere aber war das religiöfe Bedürfnifs der Zeit in ungewöhnlichem Grade bei ihm rege; in zahllofen guten Werken fuchte er deffen Befriedigung, und unerfchüttert im alten Glauben ftarb er am 28. Januar 1522. In feinem Teftamente macht er von den unerfchöpflichen Heilmitteln der Kirche den weitgehendften und forgfältigften Gebrauch. Rührende Nächftenliebe und Gottesfurcht bis zur Schwärmerei paaren fich darin mit der ängftlichen Sorge um taufend irdifche Einzelnheiten. Auf's Allergenauefte verzeichnet er zumal die Verhaltungsmafsregeln für jenen Pilger, der nach Rom gefchickt werden foll, um an den heiligen Stätten dort für fein und feiner Gattin Heil zu beten. Im Jubeljahre 1500 war Heller felbft nach Rom gewallfahrtet. Mit Inbrunft gedenkt er feines Aufenthaltes dafelbft. Dabei konnte ihm doch nicht entgangen fein, welche hervorragende Stellung die kirchliche Kunft in Italien einnahm. Er fand fich veranlafst auch daheim Kunftwerke zu ftiften, welche über den in Deutfchland gewöhnlichen Mafsftab hinausgiengen. Ein folches ift der Calvarienberg auf dem Domkirchhofe in Frankfurt, eine Gruppe von fieben überlebensgrofsen, fteinernen Figuren, welche im Jahre 1509 vollendet wurden. Noch wichtiger aber war ihm das Flügelbild, welches den Altar des heiligen Thomas in der Predigerkirche zieren follte, wo er fich und feiner Gattin Katharina, der Tochter des Johann von Mehlem aus Köln, die ewige Ruheftätte auserfehen hatte. Den Auftrag zur Herftellung dieser Votivtafel erhielt Dürer.

Als Befitzer des Nürnberger Hofes in Frankfurt, den er auch bewohnte, hatte Jakob Heller wohl mannigfachen Verkehr mit Nürnberg. Im Jahre 1507 war er auch felbft in Nürnberg. Er fand Dürer nach feiner Rückkehr aus Venedig mehr denn je bereit, feinen ganzen Fleifs auf ein grofses Gemälde zu verwenden, und verdingte ihm die Arbeit um 130 Gulden Rheinifch. Die Vertheilung des Stoffes rührt wohl von Heller felbft her, der nun brieflich auf baldige und gediegene Vollendung des Werkes dringt. Dürer hinwiederum vertröftet ihn anfangs auf die Vollendung der Marter der Zehntaufend für den Kurfürften Friedrich; fodann aber vertieft er fich ganz in die neue Arbeit und verwendet namentlich auf den Entwurf des Mittelbildes, die Himmelfahrt Mariæ, fo viel Zeit und Sorgfalt[1]), dafs er fich genöthigt

1) »Und das Hauptftück habe ich mit gar grofsem Fleifse und mit mehr Zeitaufwand entworfen; auch ift es mit zwei gar guten Farben unterftrichen, dafs ich daran anfange zu untermalen. Denn ich bin willens, wenn ich Eure Meinung vernommen haben werde (wegen der Preiserhöhung nämlich) etliche vier- bis fünf- und fechsmal zu untermalen, der Klarheit und Dauerhaftigkeit wegen« etc.

ſieht eine Erhöhung des Preiſes auf 200 Gulden zu verlangen, um nur bei einer gleich ſorgfältigen Weiterführung der Arbeit nicht zu Schaden zu kommen. Dafür verbürgt er ſich aber auch in demſelben Briefe vom 24. Auguſt 1508 für die ganz eigenhändige Ausführung des Mittelbildes: »Es ſoll auch kein anderer Menſch keinen Strich daran malen als ich«. Er hatte eine beſondere Liebe zu dem Entwurfe gefaſst: »Wiſſet zugleich, daſs ich all' mein' Tage keine Arbeit angefangen habe, die mir ſelbſt beſſer gefiele, als Euer Blatt, das ich ſo male«. Mit Mühe erkämpft und erhandelt er ſich nun die Möglichkeit, auch bei der weiteren Ausführung ſeinen Schaffensdrang und ſeinen künſtleriſchen Ehrgeiz befriedigen zu können.

Nach Jahr und Tag endlich, am 24. Auguſt 1509 kündigt Dürer dem Beſteller die Abſendung der Tafel an. Wie ein Vater, der ſein Kind aus dem Hauſe entläſst, wird Dürer nicht müde ſeinem Werke Empfehlungen und Rathſchläge mit auf den Weg zu geben. Er hat die Tafel lieber zu Frankfurt als an einem anderen Orte in ganz Deutſchland. »Sie iſt auch mit den beſten Farben gemacht, die ich nur habe bekommen können. Sie iſt mit gutem Ultramarin unter- über- und aufgemalt, etwa fünf- oder ſechsmal, und da ſie ſchon fertig war, habe ich ſie nachher noch zweifach übermalt, auf daſs ſie lange Zeit dauere. Ich weiſs, wenn ihr ſie ſauber haltet, daſs ſie 500 Jahre ſauber und friſch ſein wird, denn ſie iſt nicht gemacht, wie man ſonſt zu machen pflegt! Darum laſſet ſie ſauber halten, daſs man ſie nicht berühre oder Weihwaſſer darauf ſpritze«. Nach zwei oder drei Jahren will er ſelbſt kommen, um ſie auf ſeine ganz beſondere Art zu firniſſen; »ſo wird ſie dann abermals 100 Jahre länger ſtehen als zuvor«. Heller möge ſie ja durch niemand Anderen firniſſen laſſen: »denn wenn ein Werk, an dem ich viel länger als ein Jahr gearbeitet habe, verdorben werden ſollte, das wäre mir ſelbſt leid. Und wenn Ihr ſie aufſtellt, ſeid ſelbſt dabei, damit ſie nicht beſchädigt werde« u. ſ. f.

Die Hoffnungen, welche Dürer auf die Dauerhaftigkeit ſeiner Arbeit geſetzt hatte, ſollten ſich nicht erfüllen. Bloſs ein Jahrhundert lang ſtand die Himmelfahrt der Jungfrau in der Dominikanerkirche zu Frankfurt und trug dort den Mönchen reichliche Trinkgelder ein von Kaufleuten und anderen Reiſenden, welche dieſelbe ſehen wollten. Da warben zwei mächtige Dürerſammler um den Beſitz des Bildes. Kaiſer Rudolph II. bot dem Kloſter 10,000 Gulden dafür; aber nicht er, ſondern Kurfürſt Maximilian von Bayern gelangte 1615 in deſſen Beſitz. In München gieng es beim Brande der Reſidenz in der Nacht vom 9. auf den 10. April 1674 zu Grunde. An die Stelle des Origi-

nales kam in gewohnter Weife eine täufchende Copie, ausgeführt von der Hand des Nürnberger Malers Paul Juvenel, der »in Sonderheit ein guter Copift in Nachahmung der alten Manieren war«, wie Sandrart berichtet. Diefe Copie befindet fich gegenwärtig bei den Flügelbildern in der Gemäldefammlung der Stadt Frankfurt im Saalhof. Wir können nach derfelben wenigftens die Gröfse unferes Verluftes ermeffen und uns eine Vorftellung von dem Originale bilden. Die unbefangene Selbftzufriedenheit, mit welcher Dürer gerade von diefem Bilde fpricht, erfcheint dann ganz gerechtfertigt. In der harmonifchen Anordnung, in der Zahl und in dem gröfseren Mafsftabe der Figuren vergleicht es fich dem Rofenkranzfefte, doch fteht es durch gleichmäfsige Belebung aller Geftalten, durch mufterhafte Raumvertiefung und klare Durchbildung aller Formen noch um eine Stufe höher — es mufs geradezu das Meifterftück unter Dürers Gemälden gewefen fein.

Zu diefer Anficht führen uns nicht etwa nur des Meifters eigene Worte und noch weniger Juvenels Copie; wir haben dafür noch ganz andere und untrügliche Zeugniffe von Dürers Hand. Zu keinem feiner Bildwerke fertigte Dürer fo gediegene Zeichnungen, wie zu diefem; ja kühn können wir behaupten, dafs wohl überhaupt fonft niemals ein Meifter fo forgfältige und eingehende Studien zu einem Bilde gemacht hat. Jeder Kopf, jede Hand, jede Draperie wurde zuvor auf grundiertem Papier mit dem Pinfel nach der Natur entworfen und jedesmal mit einer Sicherheit und Vollendung, dafs man vergebens ihresgleichen fuchen wird. Mit Ausnahme des Rofenkranzfeftes, in dem es galt den Wettkampf mit den wälfchen Meiftern zu beftehen, hat auch Dürer felbft zu keinem anderen Gemälde folche Vorftudien gemacht. Diefe beiden Bilder zu Ehren der heiligen Jungfrau follten dereinft, fo meinte Dürer, vor allen feinen Ruhm als Maler predigen, das eine in Italien, das andere in Deutfchland, und o Verhängnifs! gerade diefe beiden find untergegangen bis auf eine kahle Ruine das eine, bis auf eine dürftige Copie das andere.

Faffen wir den befcheidenen Holzfchnitt in's Auge, mittels deffen wir die Himmelfahrt Mariæ von Dürer feinerzeit zuerft veröffentlicht haben [1]), fo erkennen wir auf den erften Blick die nahe Verwandtfchaft der Compofition mit dem vorletzten Blatte des Marienlebens,

---

1) Zeitfchr. f. b. K. VI. 96. Seitdem ward der ganze Altar beffer publiciert bei O. Cornill, Jak. Heller, nach einer Zeichnung von Eugen Klimfch. Eine eigenthümliche Benützung des Dürer'fchen Bildes zeigt die Herabkunft des heil. Geiftes von Johann Georg Fifcher in der Schleifsheimer Galerie, wo nebft den Münchener Vier Apofteln fieben Köpfe und die ganze im Vordergrunde ftehende Apoftelfigur aus der Himmelfahrt einfach entlehnt find.



Mariæ Himmelfahrt
nach Juvenels Copie in Frankfurt a. M.

das mit der Jahreszahl 1510 verfehen ift. Die Federzeichnung dazu in der Ambrofiana zu Mailand erweift fich als eine Zwifchenftufe zwifchen dem Holzfchnitte und dem Gemälde; die Compofition erfcheint deutlich aus letzterem gefchöpft und nur im Gegenfinne reduciert mit Veränderungen. Bei der hergebrachten Art der Darftellung liefs fich an der allgemeinen Anordnung freilich wenig ändern. Aber gerade die kleinen Verfchiedenheiten innerhalb der Aehnlichkeit zwifchen dem Holzfchnitte und dem Gemälde find bemerkenswerth, denn fie zeigen, wie fehr fich Dürer von den abweichenden Anforderungen jedes Materiales und von den einem jeglichen innewohnenden Stilbedingungen Rechenfchaft gab. Was dort für den häuslichen Holzfchnitt reliefartig zufammengerückt ift, um die kleine Fläche bündig auszufüllen, tritt hier im Gemälde in voller Körperlichkeit weit und luftig auseinander. An Stelle des gemüthlichen Grundtones, der etwas wie von himmlifcher Vergeltung irdifcher Prüfungen zu erzählen weifs, tritt im Bilde die erhebende Offenbarung eines höchften Triumphes. Der Heiland des Holzfchnittes, der tief gerührt, faft geziert fich an den Befchauer wendet, ift fo recht eine gelungene Gebetbuchfigur; dagegen der Chriftus des Gemäldes, diefe gewaltige Geftalt mit dem edlen fcharfen Profile, über Seraphim thronend, blofs Knie und Schulter umfloffen von dem unfagbar würdig gefalteten Purpurmantel, auf dem Haupte die hohe, dreifache Krone — das ift der Gottesfohn, der alle Leiden überwunden hat, der Weltenrichter, dem alle Gewalt gegeben ift.

Dem lebhaften Roth in der Gewandung Jefu hält das Gold und Gelbbraun der ehrwürdigen Greifengeftalt Gott Vaters die Wage; dazwifchen die Jungfrau ganz in tiefes Blau und leichte weifse Schleier gekleidet, ringsum die Glorie buntgeflügelter Engelskinder. Darunter dehnt fich der weite Raum mit Luft, Waffer und Bergen, inmitten ein Dörfchen und fchlanke Baumgruppen; eine jener duftigen Fernen, in die wir Dürer fo gern folgen — und dort fteht er felbft in grauer rothverbrämter Schaube, ftolz hinweifend auf die von ihm gehaltene Tafel, welche verkünden foll, dafs er »Albrecht Dürer ein Deutfcher« im Jahre 1509 nach dem Gebären der Jungfrau dies gemacht hat [1]).

Die kreisförmig um das Grab angeordnete Gruppe der Apoftel ift zwar mafsvoll, doch von den mannigfachften Stimmungen bewegt.

1) ALBERTVS DVRER ALEMANVS FACIEBAT POST VIRGINIS PARTVM 1509 und das Monogramm. Die Figur ift geftochen zufammen mit dem Selbftporträt aus dem Allerheiligenbilde von 1511 auf dem fogenannten Ehrentempel Dürers von Lucas Kilian, befchrieben von Heller an der Spitze feines Kataloges, S. 309, Nr. 1.

Die Gewänder der vier vorderen, zumeiſt ſichtbaren Apoſtelgeſtalten zeigen einen Faltenwurf, der mächtig wirkt und ungleich gediegener durchgebildet iſt, als unſere Abbildung vermuthen läſst. Dabei ordnen ſich ihre Farben in groſsen Maſſen und kräftigen Gegenſätzen um den in Weiſs gekleideten Johannes, der ſuchend über das Grab gebeugt iſt. Der erſte links knieende Mann mit einem Kopf, ähnlich dem St. Marcus der Vier Apoſtel, in grünem Mantel auf rothem Untergewand, der zweite neben ihm ſtehende in Blaugrau, der dritte von rückwärts geſehene mit orangeſarbenem Mantel über dem blauen Kleide, der äuſserſte zur Rechten knieende in Roth und Violett — ſo weit uns das Colorit an der Juvenel'ſchen Copie erhalten iſt.

Mehr aber als auf dieſe Nachbildung gründet ſich unſer Urtheil über Dürers Himmelfahrtbild auf die erwähnten, uns heute noch erhaltenen Studien des Meiſters. Dieſelben ſind durchweg auf einer grauen, grünen oder bläulichen Deckfarbe mit dem bloſsen Pinſel in Tuſche ausgeführt und dann weiſs aufgehöht. Obwohl ganz zeichnend behandelt, machen ſie doch den Eindruck vollkommener Körperlichkeit; es befinden ſich unter denſelben die herrlichſten Studien, die von Dürer aufzuweiſen ſind. Die Grundierung ſcheint urſprünglich überall grau geweſen zu ſein; namentlich die grüne Färbung mit dem violetten mehlthauartigen Anfluge dürfte in einer chemiſchen Zerſetzung, einem Auswachſen der Leimfarbe ihre Urſache haben. Mit Bezugnahme auf unſere Abbildung wollen wir die uns bekannten Studien zu dem Bilde aufzählen; ein guter Theil des Gemäldes läſst ſich mittels derſelben zuſammenſetzen und gewiſſermaſsen herſtellen. Was dazu fehlt, iſt zuverſichtlich bloſs als verloren gegangen oder noch nicht entdeckt vorauszuſetzen.

1) der Oberkörper Chriſti mit Arm und Draperie, doch mit dem abweichenden Kopfe des Modells; in der Kunſthalle zu Bremen.

2) die Draperie ſeines Schooſses mit dem nackten Beine; in der Zeichnungenſammlung des Louvre zu Paris [1]).

3) die beiden Hände Gott Vaters, die rechte, wie ſie die Krone hält, die linke mit der Weltkugel; gleichſalls in Bremen.

4) die Draperie der Kniee von Gott Vater; in der Albertina zu Wien.

5) die ganze Figur Dürers in der Sammlung Poſonyis [2]); Copie.

6) der aufblickende Apoſtelkopf, von links der zweite gegen rückwärts; ebendaſelbſt [3]).

1) Fr. Reiſet, Catalogue Nr. 497.
2) Nr. 321 des Katalogs; jetzt bei H. Hullot in Paris. Original vorauszuſetzen.
3) Katalog Nr. 318.

7) der herabblickende Kopf zu äufserft links; in der Albertina zu Wien [1]). Hierzu unfer Holzfchnitt in Clairobfcur.

8) Kopf des links von der Mitte ftehenden, vom Rücken gefehenen Apoftels; Sammlung Pofonyi-Hullot Nr. 319.

9) die linke Hand des rechts von der Mitte knieenden, vom Befchauer abgekehrten Apoftels fammt Aermel; in der Albertina.

10) die Fufsfohlen desfelben, für die nach Van Mander fehr viel Geld geboten worden war, um fie aus dem Bilde herausfchneiden zu dürfen, und die auch im Holzfchnitte des Marienlebens wiederkehren; bei Alfred Ritter von Franck in Graz.

11) der Kopf des rechts neben jenem Knieenden; in der Albertina [2]).

12) die gefalteten Hände eben desfelben; in der Albertina.

13) die Draperie feines Mantels, fammt den Aermeln, dazu der über das Knie gefchlagene Zipfel des Mantels; ebendafelbft.

14) der über den Betenden herausragende, nach abwärts gewandte Kopf; ebendafelbft [3]).

15) die aufwärts deutende Hand desfelben Apoftels; ebendafelbft.

16) Endlich fcheint hierher wohl auch ein emporblickender Kopf in der Payne Knight-Collection, jetzt im britifchen Mufeum zu gehören [4]). Alle diefe Zeichnungen ftammen aus dem Jahre 1508; die Mehrzahl derfelben trägt auch diefe Jahreszahl über dem Monogramme.

Den Seitenflügeln des Heller'fchen Altars liefs Dürer weitaus nicht die Sorgfalt angedeihen, die er auf das Mittelbild verwandte. Blofs diefes hatte er fich ja verpflichtet mit eigener Hand zu vollenden, dagegen find am 19. März 1508 »die Flügel auswendig entworfen, das von Steinfarbe wird; hab's auch untermalen laffen«. Am 24. Auguft meldet er dann Hellern: »Die Flügel find auswendig von Steinfarben ausgemalt, aber noch nicht gefirneift, und innen find fie ganz untermalt, dafs man darauf anfange auszumalen«. Aus dem Wortlaut und weiteren Zufammenhange diefer Stellen geht hervor, dafs Dürer die Ausführung der Flügelbilder, wie bräuchlich, feinen Gefellen oder Schülern überlaffen hat.

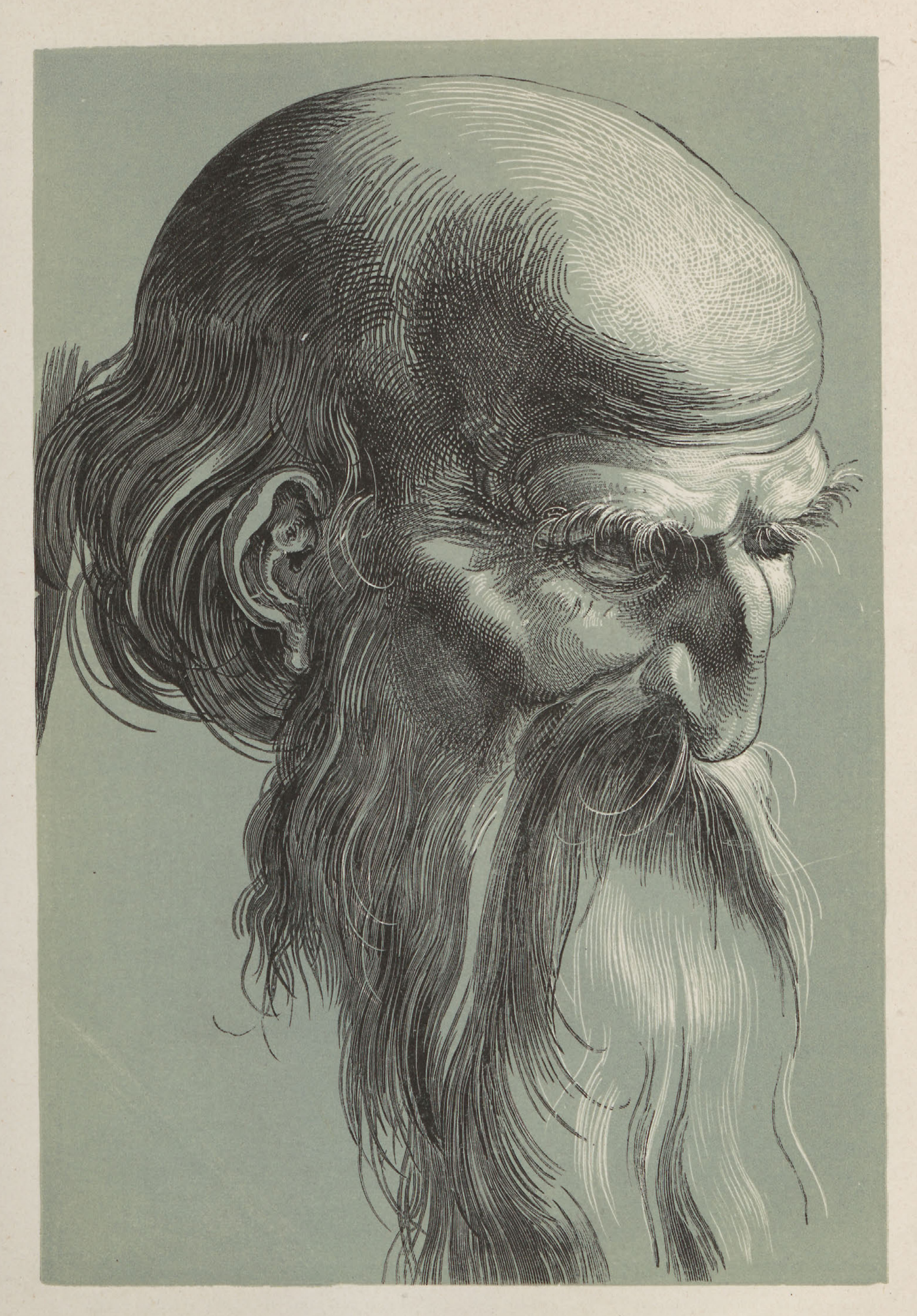
Von diefen Flügeln, welche auf den Kennerblick des Kurfürften Maximilian keine Anziehungskraft ausgeübt haben, verblieben die Innenfeiten zum gröfseren Theil bis auf die Gegenwart bei der Juve-

1) Lithogr. von Krammer.

2) Lithogr. von J. Kriehuber. Eine täufchende Copie davon im Kupferftichcabinet in Dresden.

3) In Kupfer geftochen von Egidius Sadeler; lithogr. von Krammer.

4) Waagen, Treasures of Art, I, S. 234.



Apostelkopf zum Himmelfahrtsbilde.

Pinſelzeichnung in der Albertina zu Wien.

(Seite 298.)


Stadt-
bücherei
Elbing

nel'schen Copie des Mittelbildes. Zur Linken sieht man den heil. Jacobus im Gebete knieend, während der Henker zum Streiche ausholt; dahinter steht noch ein Heide, in türkischer Tracht, die Hand in den Gürtel gestemmt und im Gespräche mit einem anderen Manne. Im Hintergrunde führt ein Gespann von Kühen den Leichenwagen des Apostels. Auf dem rechten Flügel erscheint als Seitenstück die Enthauptung der heiligen Katharina, deren geköpfter Leichnam in der Ferne von Engeln zur Ruhe bestattet wird. Die Anordnung dieser Darstellungen mag im Allgemeinen von Dürer herstammen, doch scheint der ausführende Maler ziemlich freien Spielraum behalten zu haben; und dem sind wohl die bei Dürer selbst längst überwundenen Mängel der Linearperspektive zuzuschreiben, wie auch das von ihm bereits aufgegebene Zusammenfassen verschiedener Zeitpunkte der Handlung in einer Bildfläche.

Von wessen Hand aber diese zwei Felder ausgemalt wurden, ist schwer zu bestimmen. Der reichliche, helle Baumschlag auf beiden und die Figur des ganz in Weiss gekleideten Henkers der heil. Katharina erinnern an Hans Schäufelein; doch ist es sehr ungewiss, ja unwahrscheinlich, dass derselbe, wie etwa um das Jahr 1502, auch nach der Venetianischen Reise Dürers noch in dessen Werkstätte gearbeitet habe. Unzweifelhaft ist dagegen die Mitwirkung von Dürers jüngstem Bruder Namens Hans, dem nachmaligen königlich polnischen Hofmaler in Krakau. Hans war bekanntlich ein Schüler Albrechts und damals 18 Jahre alt. Er war noch in der Werkstatt des Bruders thätig, und Jakob Heller schenkte ihm schliesslich zwei Gulden »zum Trinkgeld«, was doch auf eine besondere Betheiligung an der Arbeit schliessen läfst. Vielleicht haben wir es also hier mit Jugendarbeiten Johann Dürers zu thun, von dem bisher noch keine beglaubigten Werke bekannt sind.

Die unteren Theile der Innenflügel zeigten, entsprechend den Martyrien ihrer beiden Namensheiligen, die Bildnisse von Jakob Heller und von seiner Frau Katharina von Mehlem.

Die Stücke, in früheren Zeiten abgesägt, befinden sich jetzt wieder bei den Flügeln. Die beiden Stifter sind je in einem Gewölbesegmente knieend und betend dargestellt; vor jedem das Familienwappen auf dem Boden, das redende Wappen der Heller: ein Sparren zwischen drei Münzen von Gold auf blauem Grunde; das der Mehlem ein rother Krebs in weissem Felde. Irgend bedeutende Arbeiten Dürers sind auch diese Stücke nicht. Dazu ist der ziemlich kräftig aufgetragene Farbenkörper von tiefen Sprüngen zerrissen, theilweise sogar ganz abgefallen, so dass die Bildchen ein sehr unscheinbares Aus-

fehen erhalten haben. Immerhin verrathen aber die kleinen fehr ge-fchickt hingeftellten Figuren den urfprünglichen Entwurf des Meifters



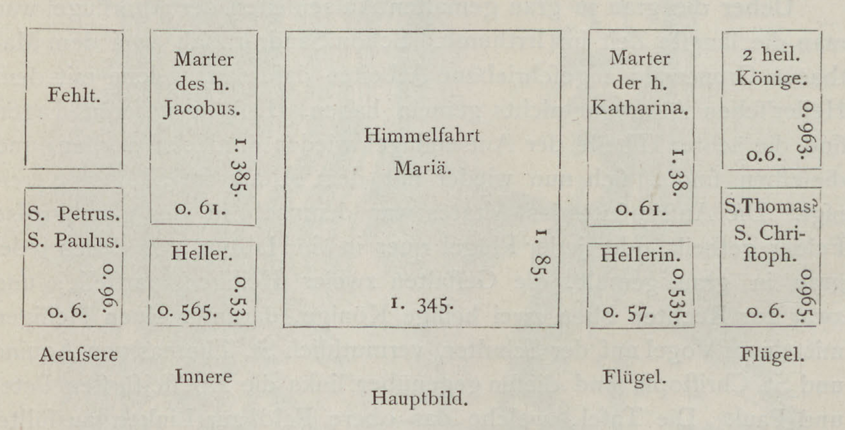
und in der Ausführung der Köpfchen, Haare und Hände fogar die unverkennbaren Spuren feiner eigenen Hand. Insbefondere weift das

wohlgetroffene, vortrefflich charakterifierte Bildnifs Jakob Hellers auf Dürer hin. Das Köpfchen, welches unfer Holzfchnitt, fo gut es die Hilfsmittel erlaubten, in der Gröfse des Originales wiedergiebt, hat für einen fchlichten Bürger jener Tage etwas Ueberrafchendes. Ein Hang zum Idealen und zur Grübelei, eine gewiffe Vertrautheit mit felbftgefchaffenen Seelenleiden liegt in diefen feinen Zügen. Gewifs, der hagere Mann hat Leidenfchaft und ift nicht leicht zu befriedigen; zugleich aber zeigt fich auch genug von haftiger Aengftlichkeit, dafs wir es begreifen, wie der Briefwechfel mit ihm Dürers Geduld auf eine harte Probe ftellte. Er kniet da in einer fchwarzen Seidenfchaube, deren Schnitt mit Dürers eigenem Feftgewande grofse Aehnlichkeit hat, und hält die Kappe über den gefalteten Händen, dafs blofs die obenaufliegenden Daumen fichtbar find, genau fo, wie der Stifter Landauer auf dem Allerheiligenbilde.

Ueber die grau in grau gemalten Aufsenfeiten der Altarflügel war man die längfte Zeit im Irrthume. Schon Sandrart fah zwei dem Mathaeus Grunewald zugefchriebene Arbeiten dafür an, welche mit dem Heller'fchen Altar gar nichts gemein haben. Erft in unferen Tagen find die ächten Theile der Aufsenflügel wieder entdeckt worden, und diefelben finden fich nun wieder mit dem Altare im Saalhof vereinigt. Die Aufsenfeite des Altares war demnach in vier gleichgrofse Felder getheilt, oder jeder Flügel quer in die Hälften, von denen jede, grau in grau gemalt, die Geftalten zweier Heiligen darftellt; und zwar zur Rechten oben zwei heilige Könige, darunter einen Heiligen mit einem Vogel auf der Schulter, vermuthlich St. Thomas von Aquino und St. Chriftoph, und diefen gegenüber links die Apoftelfürften Peter und Paul. Die Tafel, welche das obere Feld zur Linken ausfüllte, fehlt bisher, fie enthielt vielleicht den dritten heiligen König und St. Jofeph. Mit genauer Angabe der Meterlängen, deren kleine Differenzen in den fich entfprechenden Linien der Befchädigung der Bretter bei ihrer Trennung zuzufchreiben find, ftellt fich unfere Reconftruction des Heller'fchen Altares aus den vorhandenen Ueberreften fo dar, wie auf Seite 302 angegeben ift.

So mühfam und auf folchem Umwegen mufsten wir uns ein Urtheil bilden über ein Hauptwerk von Dürer, wie es der Heller'fche Altar ift — oder vielmehr war. Doch freuen wir uns noch, dafs uns Dürer felbft in feinen Briefen und in feinen Zeichnungen die Behelfe dazu hinterlaffen hat! Es fehlt uns faft nur noch eine deutlichere Vorftellung über die technifche Ausführung, die letzte Vollendung des Mittelbildes, der Himmelfahrt Mariæ. Von der, überdiefs auch ungleichartigen, Behandlung der Flügelbilder dürfen wir nicht auf jene

des Hauptbildes zurückfchliefsen, da Dürer felbft zwifchen beiden wiederholt und ganz ausdrücklich unterfcheidet. Doch würden uns feine Andeutungen noch nicht genügen, wenn uns nicht ein anderes, heute noch wohlerhaltenes Hauptwerk des Meifters den nöthigen Commentar dazu lieferte. Es ift das Allerheiligenbild in der kaiferlichen Galerie zu Wien, welches Dürer nach Vollendung des Heller'fchen Altares in Angriff nahm und 1511 vollendete. Diefes bildet infofern einen Gegenfatz zur Himmelfahrt Mariä, als es fich weder durch literarifche Zeugniffe noch durch befondere Vorftudien ankündigt. Dafür fteht es aber heute noch faft unverändert vor unferen Augen, fowie dies Dürer von dem untergegangenen Frankfurter Bilde prophezeit hatte. Es giebt uns nun auch ftatt deffen die erwünfchte Auskunft über das technifche Verfahren Dürers, denn es ift kein Zweifel, dafs dasfelbe beiden Gemälden gemeinfam war. Was Dürer von der



wiederholten Unter- und Uebermalung fagt, läfst nicht auf Oelfarbe fchliefsen, fondern nur auf Tempera. Ueber dem, in linearer Zeichnung, ähnlich den Studien zur Himmelfahrt, mit dem Pinfel gemachten Entwurfe ift die Farbe fehr dünnflüffig und wiederholt aufgetragen; daher der durchfichtige Glanz, die emailartige Cohärenz, daher auch die Dauerhaftigkeit. Blofs in einzelnen, tiefer abgetonten Gewändern und bei der letzten Lafur mag Dürer Oel angewendet haben. Stellenweife fieht man auch wieder die Spuren feiner Finger und der Handballen, mit denen er durch Betupfen die allzugrofse Glätte und Leuchtkraft der Schatten zu dämpfen fuchte. Gleichwohl ftrahlt das Allerheiligenbild heute noch in Farben, welche das reichlich angebrachte, blanke Blattgold weder zu verdunkeln noch aus ihrer Gefammthaltung zu bringen vermag. Blofs der koftbare Ultramarin, auf den fich Dürer fo viel zu Gute that, ift zum Theile krank geworden und ausgewachfen. Wie

mühevoll eine solche Ausführung selbst für Dürers gewandte Hand war, mögen wir ihm gerne glauben. Er verschwor es auch schliesslich Hellern gegenüber: »noch eine Tafel mit so viel Mühe und Arbeit zu machen; . . . denn ich müfste darob ein Bettler werden. Denn gewöhnliche Gemälde will ich in einem Jahre einen Haufen machen, dafs niemand glaubte, dafs es möglich wäre, dafs ein Mann es thun könnte; aber das fleifsige Kläubeln geht nicht von statten. Darum will ich meines Stechens warten, und hätte ich es bishero gethan, so wäre ich auf den heutigen Tag um 1000 Gulden reicher«.

Es unterliegt keinem Zweifel, dafs es Dürer mit der Drohung, kein gröfseres Bild mehr mit der gleichen Sorgfalt auszuführen, voller Ernst war; denn er hat in der Folge Wort gehalten. Zuvor galt es nur noch eine Ausnahme: das bereits genannte Allerheiligenbild, zu welchem Dürer bereits früher die Verpflichtungen eingegangen hatte. Erasmus Schiltkrot und Matthæus Landauer hatten im Jahre 1501 ein Versorgungshaus für zwölf altersschwache Nürnberger Bürger gestiftet, daher genannt: das Zwölfbrüderhaus, oder auch nach dem ehrsamen Rothschmied und Bildgiefser: das Landauerkloster. Darin befindet sich eine Kapelle, welche in den Jahren 1507 und 1508 aufgeführt wurde. Auf fast quadratischem Grundrifs wird ein unregelmäfsiges Sterngewölbe durch zwei Säulen mit krystallinischer Basis und gewundenen Canelluren getragen, zwischen denen der Schlufsstein mit Landauers Wappen an den Verlängerungen der Gewölberippen tief herabhängt, ähnlich den gothischen Wölbungen in englischen Kirchen aus dieser Zeit. Darunter zwischen den beiden Säulen und vor dem mittleren und breitesten der drei Rundbogenfenster im flachen Abschlufs stand frei der Altar, welchen Dürers Werk zieren sollte. Die Kapelle war Allen Heiligen geweiht. Damit war ihm der Gegenstand der Darstellung gegeben [1]).

Eine erste Skizze zu dem Altare, welche mit der Sammlung Reiset in den Besitz des Herzogs von Aumale übergegangen ist, führt die Inschrift: Anno domini 1508 [2]). Der leichte Entwurf giebt die Composition des Bildes in vereinfachter Form an und ist vornehmlich dem reichen Renaissancerahmen gewidmet, welcher die Tafel einfassen sollte. Auch für den Heller'schen Altar hat Dürer einen Rahmen entworfen, denn es heifst in seinem letzten Briefe an den Besteller vom 12. October

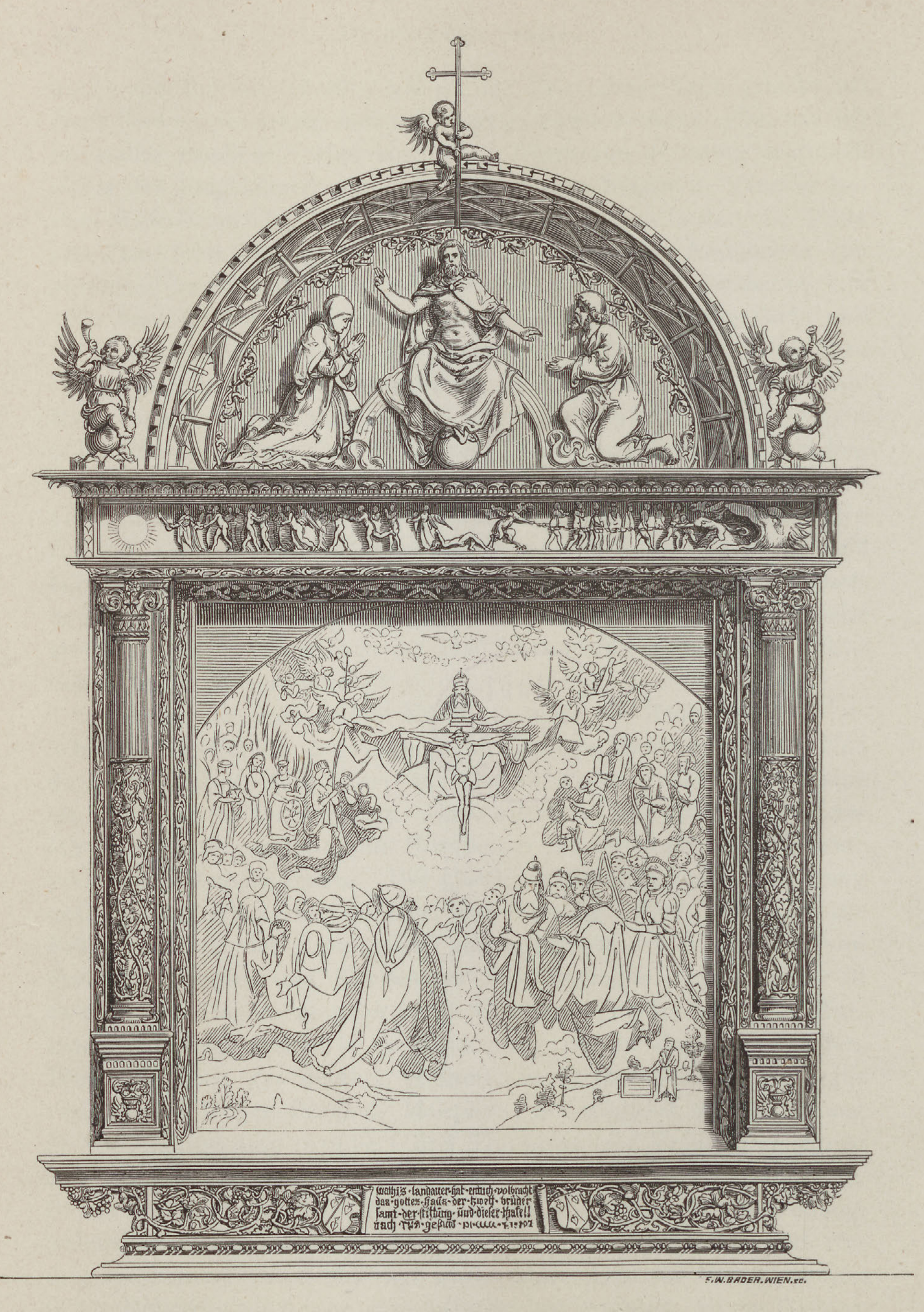
1) Demgemäfs ist auch die bisher gebräuchliche Benennung des Bildes: Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit oder ähnlich keineswegs correct.

2) Die Federzeichnung ward veröffentlicht von Denon, Monumens IV., dann von L. Gaucherel radiert in der Gazette des Beaux-Arts und ebenso bei Narrey, A. Dürer, Paris 1866.

1509: »Da Ihr mir fchreibt, wie Ihr die Tafel zieren follt, fchicke ich Euch hiermit ein wenig meine Meinung, wenn fie mein wäre, wie ich fie wollte machen«. Nun aber gieng Dürer von der alten deutfchen Form des Flügelaltares ganz ab, wie er dies bereits in Venedig mit dem Rofenkranzfefte für San Bartolommeo gethan hatte. Er fafste den Plan, feine letzte grofse Altartafel blofs mit einer Architektur von antiken Formen und Verhältniffen zu umgeben. Jene Zeichnung von 1508 beweift, dafs der Rahmen mit dem Bilde in eins gedacht und beide von Dürer erfunden find. Aber von der erften, beiläufigen Skizze bis zur wirklichen Ausführung ift ein weiter Weg. Der fertige Rahmen weicht auch vielfach von jenem Entwurfe ab; er ift weniger überhöht, die Profile find mächtiger, Details und Ornamente reicher, insbefondere find die freiftehenden Säulen zierlicher und nicht mehr glatt, fondern von Rebenornament umfponnen. Doch ift kein Zweifel, dafs Dürer auch die Ausführung in Holz mit Zirkel und Richtfcheit geleitet hat. Denn wer aufser ihm hätte wohl damals in Nürnberg etwas bauen können, das fo ganz den Geift der Antike athmet, wenn es fich auch in der claffifchen Formenfprache noch nicht richtig auszudrücken vermag!

Weniger als jede andere Kunft, kann ja die Baukunft der deutlichen Ueberlieferung, der Anknüpfung an ältere Mufter entbehren. Nun ift kein Zweifel, dafs Dürer auf eine ruhige mafsvolle Compofition im Sinne der Antike ausgieng. Dazu aber bot ihm fein Vitruvius nur fehr magere theoretifche, die Nürnberger Architektur aber gar keine praktifchen Anhaltspunkte. Die Quelle, auf welche feine Erinnerung nothwendig zurückgehen mufste, war Venedig. Dort hatte fich die Frührenaiffance der Lombarden namentlich in der Verzierung von Portalen, Loggien und Nifchen reichlich ergangen. Insbefondere ift es eines der Dogengrabmäler in SS. Giovanni e Paolo, an deffen Marmorumrahmung, fowohl in der Gliederung wie in den Verhältniffen, Dürers Rahmen gar deutlich erinnert; es ift das Grabmal des 1462 verftorbenen Dogen Pasquale Malipiero; nur erfcheint die Ausführung in Stein nothwendig maffiver; drei Tragfteine auf Voluten begegnen dem ftärkeren Laften des Sarkophages, und nicht Säulen, fondern Pfeiler mit korinthifchen Capitälen tragen die halbrunde Bekrönung, welche den Eccehomo zwifchen zwei Engeln umfchliefst, und von drei weiblichen Figuren überragt wird. Dürer läfst die Holzfculpturen feines Rahmens noch eine ganze Gefchichte erzählen. In der Füllung des Tympanons erfcheint in Hochrelief der Heiland als Weltenrichter zwifchen Maria und Johannes, die beiden rund gearbeiteten Engelein an den Seiten blafen die Pofaunen des jüngften Tages, und darunter





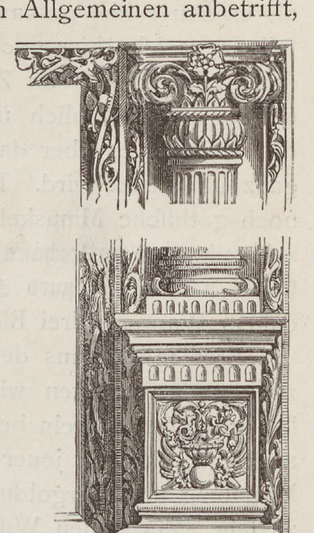
Der Rahmen zum Allerheiligenbild.

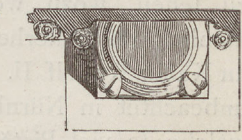
Holzschnitzerei im Besitze der Stadt Nürnberg.

(Seite 305.)

auf dem Fries vollzieht ſich in kleineren flacheren Figuren die Scheidung der Seligen und der Verdammten, die hier in Abrahams Schooſs, dort in den Höllenrachen wandern [1]).

Was die architektoniſche Compoſition im Allgemeinen anbetrifft, zeigt Dürer nicht bloſs die entſchiedene Abſicht, die Bahn der Renaiſſance einzuſchlagen; es iſt ihm die Probe auch bereits in einer, für ſeine Hilfsmittel ganz erſtaunlichen Weiſe gelungen, während z. B. das berühmte Grabmal des heiligen Sebaldus, welches Peter Viſcher in den Jahren 1508 bis 1519 vollendete, in ſeiner Grundform noch gothiſch iſt. Dürer gab damit ſeinem Volke, wenn auch kein Beiſpiel, ſo doch einen deutlichen Wink, in welcher Richtung es fernerhin ſeine Baukunſt weiter zu entwickeln habe. Im Einzelnen freilich ſchöpfte er auch noch aus dem Muſterbuche der Gothik, wie aus der Natur und aus der eigenen Phantaſie. Merkwürdig aber und bezeichnend für Dürers Suchen nach alten, vorgothiſchen Formen iſt an der zierlichen Säule die attiſche Baſe mit Eckblättern über dem Plinthus — alſo ganz romaniſche Formen, die damals längſt auſser Uebung waren; daher wohl auch der Zahnſchnitt an der Archivolte der Bekrönung. Die Anordnung der Predella — abgeſehen von dem feinen antiken Perlſtab — die Profile am oberen Bogenfelde und am Architrave, wie das reiche Aſt- und Laubwerk ſind wieder offenbar gothiſcher Herkunft. Aber es gehört ja zum Weſen der deutſchen Renaiſſance, daſs





Säule vom Rahmen des Allerheiligenbildes.

3) Der dritte oberſte Engel und die Figürchen des Frieſes fehlen am Rahmen und wurden von mir nach der Zeichnung von 1508 ergänzt. Am Scheitel der Archivolte fand ſich indeſs noch das Loch, in welches ohne Zweifel jenes Engelchen verzapft war. Seitdem und infolge meiner Unterſuchungen fanden Eſſenwein und Bergau jüngſt zu Regensburg im Nachlaſſe Heideloffs auch die Reliefs des Frieſes, noch mit der alten Bemalung. Anzeiger f. K. d. Vorz. 1873. Sp. 312. Heideloff hat den Rahmen in Nürnberg reſtauriert, den Fries und andere Theile, ſo namentlich auch die Hohlkehle an der Archivolte der Lunette mit dürrem, kahlen Maſswerk verunziert und die alte Vergoldung und Bemalung ganz aſchgrau überſtrichen mit Oelfarbe. So hängt Dürers Rahmen, wenig beachtet, noch in einem Winkel des Nürnberger Rathhauſes; und ſo verſtanden die Romantiker ihre Ehrfurcht vor dem deutſchen Alterthume.

ſie beſtrebt war, gothiſche und naturaliſtiſche Motive mit den antiken Grundformen zu verſchmelzen oder ſie ihnen doch aufzuſchmelzen [1]; nur geſchah es nicht immer mit ſo viel Mäſsigung und Geſchmack, als es Dürer hier gethan hat. Das Capitäl der Säule und die Sockelfüllung, welche hier noch beſonders von A. Ortwein abgebildet wurden, laſſen gewiſs an Zierlichkeit der Erfindung nichts zu wünſchen übrig. Eigenthümlich und ungewöhnlich iſt das mächtige Vortreten des Architraves über das feine Säulencapitäl, ſo daſs deſſen Abacus ganz überdeckt wird. Die Inſchrift in der Bandrolle der Predella iſt noch gothiſche Minuskel und lautet: „**Matthes Landauer hat endlich vollbracht das gotteshaus der tzwelf bruder ſamt der ſtiftung vnd dieſer thaſell nach xpi. gepurd MCCCCC XI. ior.**“ Zu beiden Seiten Landauers Wappen; drei Blätter in Roth und Weiſs.

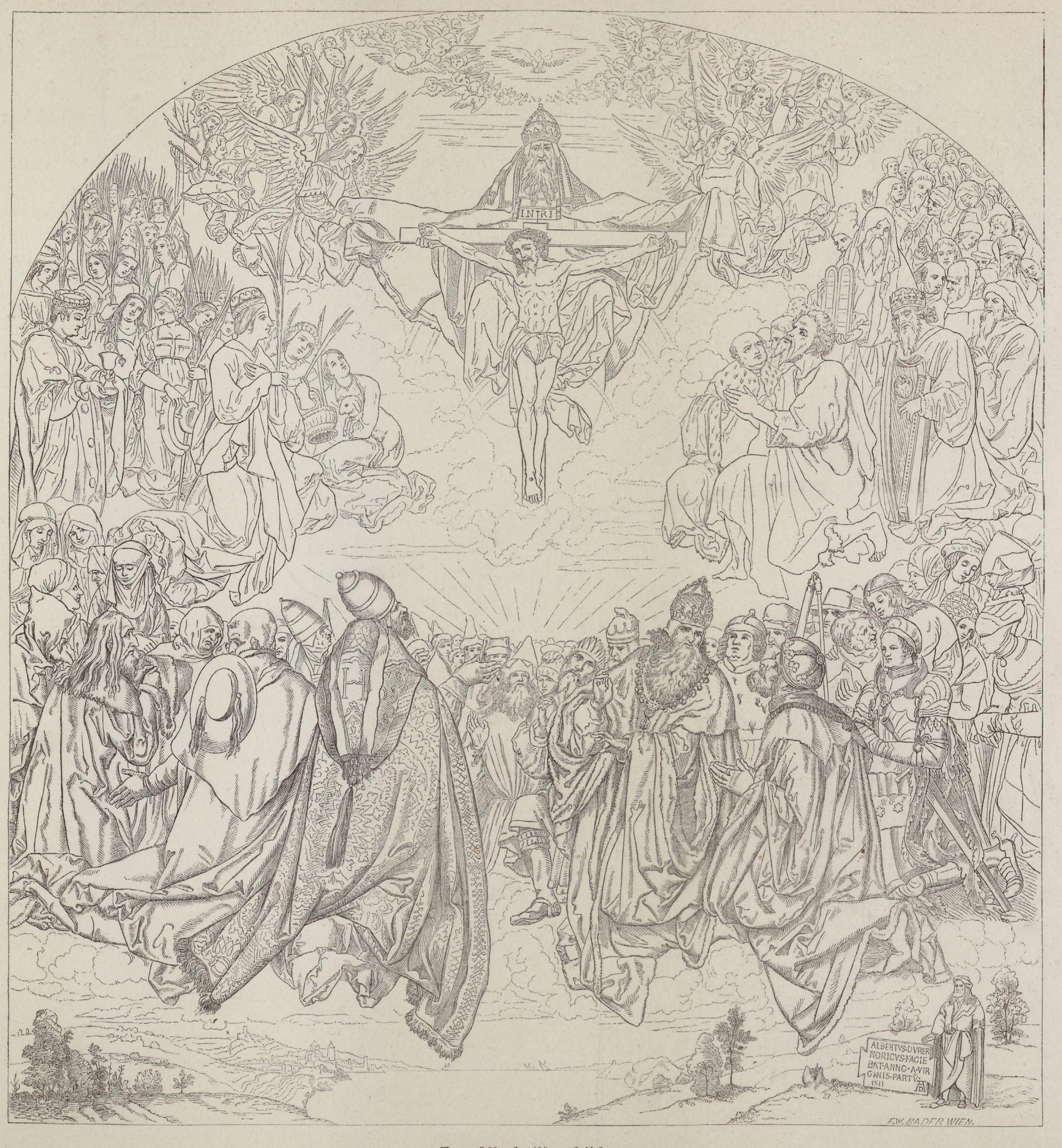
Freilich um uns den urſprünglichen Eindruck vergegenwärtigen zu können, müſsten wir uns den Rahmen von ſämmtlichen Heideloff'ſchen Schnörkeln befreit denken, wie auch von dem grauen Oelanſtriche, der ſeit jener Reſtaurierung darauf lagert. Die bunte alte Bemalung und Vergoldung ſcheint darunter noch theilweiſe erhalten zu ſein. Zur vollen Würdigung des Werkes endlich gehörte es, den Rahmen wieder mit dem Bilde, für das er geſchaffen war, vereinigt zu ſehen, wozu wohl noch weniger Ausſicht vorhanden iſt. Als nämlich das Allerheiligenbild im März 1585 vom Nürnberger Rathe an Kaiſer Rudolf II. nach Prag abgeſandt wurde [2], blieb der Rahmen unbeachtet in Nürnberg zurück. Vielleicht kömmt noch eine Zeit, welche ſo viel Pietät für Dürer aufbringt, um das Verſehen wieder gut zu machen. Indeſſen haben wir verſucht, durch eine in unſeren Holzſchnitt eingefügte Skizze nach dem Wiener Bilde, der Phantaſie zu Hilfe zu kommen. Die leergebliebenen Zwickel oben zu beiden Seiten der Tafel waren ohne Zweifel auch mit entſprechenden Ornamenten ausgefüllt.

Das Allerheiligenbild, bisher gemeiniglich die Anbetung der heiligen

---

1) Vergl. die verdienſtvollen Forſchungen W. Lübkes über die deutſche Renaiſſance als V. Band von Kuglers Geſchichte der Baukunſt, Stuttgart 1873.

2) Jahrbücher f. Kunſtw. I, 223. In Prag ward das Bild von Van Mander bewundert und kam von dort in die kaiſerl. Galerie nach Wien. Meter H. 1.34, Br. 1.24. Ein Stich darnach von Van Steen in 3 Blättern blieb unvollendet. Im Jahre 1821 lithogr. in Umriſſen von der Originalgröſse auf 15 Blättern von Julie Primiſſer, geb. Mihes. Stich bei E. Förſter, Denkmale der d. Kunſt VI. S. 13. Eine Copie des Bildes von Joh. Chriſt. Ruprecht befindet ſich im kaiſerl. Luſtſchloſſe Laxenburg bei Wien. Dieſe treffliche alte Copie wäre vielleicht ein geeignetes Tauſchobject zur Wiedervereinigung des leeren Rahmens mit dem Originale; dem Werthe nach jedenfalls ein reichliches Aequivalent für denſelben.



Das Allerheiligenbild.

In der k. k. Gemäldegalerie in Wien.

(Seite 306.)



Dreifaltigkeit genannt, ist die letzte deutsche Verherrlichung des einen ungetheilten, römisch-katholischen Kirchensystemes vor der Reformation. Um dieselbe Zeit verlieh Raphael in der Stanza della Segnatura dem gleichen Gedanken Ausdruck in seiner Darstellung der Theologie, der sogenannten »Disputa del Sacramento«. Auf beiden Gemälden bildet die Dreifaltigkeit, zunächst verehrt von der Jungfrau Maria und Johannes dem Täufer, den höheren Mittelpunkt, umschwebt von Engelschören und himmlischen Heiligen, darunter in Anbetung und Betrachtung die verschiedenen Vertreter der Kirche auf Erden; beide Gemälde schliessen oben bogenförmig ab — aber welch' ein grosser Abstand, welcher Gegensatz zwischen dem Werke des Italieners und dem des Deutschen! Raphael läſst den siegreich auferstandenen Christus in der Mandorla thronen; seine heiligen Apostel und Märtyrer zu beiden Seiten sind selbstbewuſste, unabhängige Charaktere, auf den Wolken thronend den olympischen Göttern vergleichbar; seine Theologen und Kirchenväter, die da um das heilige Sacrament zu lebhaften Disput versammelt sind, bilden bewegte mannigfaltige Gruppen, aus denen ein Heer von geistigen Gegensätzen spricht; von der Demuth des auf die Stufen des Altars hinsinkenden Jünglings bis zu dem trotzigen Widerspruche der zur Linken sich abkehrenden Häretiker. In drei Halbkreisen baut Raphael seine Anschauung vom römischen Kirchenideal auf; in vollendeter Formenfülle ergeht er sich auf breiter Wandfläche; er malt im Mittelpunkte der ganzen katholischen Welt für deren geistliches Oberhaupt.

Dürer dagegen malt seine mäſsig grosse Holztafel für den Nürnberger Rothschmied und Metallgiesser, für den Altar einer Versorgungsanstalt von verarmten Mitbürgern. So spiegelte sich der christliche Himmel in einer deutschen Seele! Da ist keine Versammlung von gewiegten, auf sich selbst beruhenden, einander widerstreitenden Geistern, abschliessend in maſsvoller Begrenzung. Alles geht hier auf in einem einzigen jubilierenden Gefühle, in der Freudigkeit an der Erlösung der Creatur von allen Leiden durch das Mysterium des einen göttlichen Leidens. Welch' ein Gedränge von endlosen seligen Heerschaaren, die aus der leuchtenden Ferne hinstreben nach dem Urquell des Lebens! Und da thront in unbeschreiblicher Hoheit Allvater und hält von seinem Schoosse herab das weltbegnadende Vermächtniſs, den Kreuzesstamm, an dem der Mittler eben seinen Tod erleidet. Ein Kreis von Seraphim schliesst sich über der Dreifaltigkeit; zu deren beiden Seiten reiht sich der Chor der dienenden Engel mit den Marterwerkzeugen an. Eine Stufe darunter öffnet sich der Kreis der Heiligen; zu unserer Linken, also zur Rechten Gottes, geführt von der Jungfrau

Maria, die Schaaren der Märtyrer des neuen Teftamentes, zumeift durch Frauen vertreten; zur Rechten mit Johannes dem Täufer an der Spitze die altteftamentarifchen Helden, darunter David und Mofes, überhaupt, dem mehr thätigen als duldenden Charakter der Urzeit gemäfs, meiftens Männer. In den Gewändern diefer Sphäre find die Farben blau, grün und rofenroth vorherrfchend. Daran fchliefst fich vorwiegend in Roth und Gold die Vertretung der kämpfenden und leidenden Kirche, nicht nach einzelnen Perfönlichkeiten, fondern den deutfchen Begriffen jener Tage entfprechend, nach Ständen gefchildert. Links die Geiftlichkeit, voran der Papft. Mit einladender Handbewegung kehrt fich der Cardinal nach dem fchüchternen Stifter Landauer, der demüthig anbetend dakniet, gefolgt von Frauen feiner Familie. Der Entwurf zu diefem Profile des Stifters in fchwarzer Kreide und von Dürers Hand bezeichnet: »Landawer styfter 1511«, ift im Befitz von William Mitchell in London; es ift das einzige Studium zum Allerheiligenbilde, das ich auffinden konnte. Auf der anderen Seite fchliefsen die weltlichen Stände den Kreis: der Kaifer in der idealen Greifengeftalt Karls des Grofsen im reichen Mantel von Gold und Pelzwerk, Könige und Fürften, darunter der Doge, und weiter ein ftrammer Ritter in goldener buntverzierter Rüftung. Auch fehlt das heitere Bäuerlein nicht mit feinem Drefchflegel, und nicht ohne einen Anflug des landläufigen Spottes fcheint ein bürgerlicher Jüngling ihn zu begrüfsen, als wollte er fagen: Und Du bift auch da? Dazwifchen fchaut ein anderes Bauerngeficht mit komifcher Gravität unter feinem hohen Filzhute heraus. Den Abfchlufs zur Rechten bilden wieder Frauen.

Gewifs, an ernfter Getragenheit, an Ebenmafs der Linien, wie an Durchbildung der Geftalten kann fich die Tafel Dürers mit Raphaels Fresco im Vatican nicht meffen. Auch in der Compofition kann die fyftematifche Gründlichkeit und die überreiche Fülle der Figuren den Mangel an Flächenraum nicht erfetzen. Was bei Raphael in drei halbkreisförmigen Abftufungen hingelagert erfcheint, thürmt fich bei Dürer in fünf gefchloffenen Kreifen übereinander auf, wenn wir die reizende Uferlandfchaft, mit der das Bild unten abfchliefst, hinzurechnen. Unten im Vordergrunde diefer wundervollen Landfchaft, in der rechten Ecke des Gemäldes hat fich Dürer felbft abgebildet, in ganzer Figur daftehend wie ein Sieger mit dem langen, wohlgepflegten Lockenhaare, angethan mit der faltenreichen Schaube, dem pelzverbrämten Feftgewande jener Zeit. Er hält zu feinen Füfsen eine Tafel mit der Infchrift, dafs Albrecht Dürer, ein Nürnberger das gemacht habe im

Jahre 1511, darunter das Monogramm [1]). Unſer Titelkupfer giebt das Figürchen in 2/3 der Originalgröſse wieder, geſtochen von Victor Jaſper unter der kundigen Leitung von Profeſſor Louis Jacoby.

Goldig, zart und duftig iſt das Ganze behandelt. Ohne durch Einzelnheiten zu feſſeln und abzulenken, wirkt das Allerheiligenbild durch die einheitliche Gemüthsſtimmung, die ihm zu Grunde liegt, durch das innige freudige Genügen in den Köpfchen der Heiligen, durch den Reiz liebevoller Ausführung und durch eine helle und doch lebhafte Farbenharmonie, die alles Stoffliche verklären will. Es liegt eine idealiſche Abſichtlichkeit in der Wahl dieſes Colorits. In keinem anderen Gemälde, weder Dürers noch eines anderen Meiſters, iſt ſeitdem eine ſolche Vergeiſtigung der Farbe angeſtrebt worden; es iſt, als hätte er nach den maleriſchen Aequivalenten des Sphärenklanges geſucht. Und heute noch leuchtet es uns unverändert in ſeiner ganzen, duftigen Farbenpracht — ein wahres Juwel der Kunſt! Wohl, zu ernſten Gedanken, zu geiſtreichen Bemerkungen wollte ſolch' ein Bild nicht anregen, und in den Prunkgemächern der Groſsen dieſer Welt wäre es ſchlecht am Platze geweſen. Dem Volke aber, das ſich zum Gottesdienſte verſammelt, dem lebensmüden Greiſe, dem Armen, der zum Gebete ſeine Zuflucht nimmt, muſste es in's Herz lachen, wie eine tröſtende Botſchaft. Auf leidende, bekümmerte, einfältige Gemüther konnte ſein Anblick die erhebende Wirkung nicht verfehlen, und in ſofern iſt es das Muſter eines chriſtlichen Altarbildes.

Der Reihe dieſer groſsen Gemälde aus der mittleren Zeit Dürers ſchlieſst ſich noch ein kleineres an, das aber in Conception und Ausführung noch ganz auf der gleichen Höhe ſteht. Es iſt die Madonna mit der angeſchnittenen Birne vom Jahre 1512 in der kaiſerl. Galerie zu Wien; ein Bruſtbild, beinahe in Lebensgröſse, auf ſchwarzem Hintergrund. Maria in blauem Gewande und weiſsem Schleier neigt demüthig das Haupt nach dem Kinde auf ihrem Arme. Dieſes, den Anſchnitt einer Birne im Händchen haltend, hat eine wenig gefällige, gewundene Haltung, bei welcher der Kinderbauch auffallend hervortritt, auch nicht viel Ausdruck im Köpfchen. Dagegen zeigt der herabblickende Madonnenkopf von mehr kurzem, breiten Typus eine tiefe, ſeelenvolle Innigkeit. Die Malweiſe iſt ungemein flüſſig und zart verſchmolzen, das Fleiſch im Lichte roſig, in den Schatten grau abgetont, die Haare ſehr fein, zum Theile einzeln mit unbegreiflicher Schärfe hingezogen. Unter allen einfachen Madonnenbildern Dürers

---

1) ALBERTVS · DVRER · NORICVS · FACIEBAT · ANNO · A · VIRGINIS · PARTV · 1511. Stich von Lucas Kilian ſiehe oben S. 296. Anmerk.

ift diefes das vollendetfte, zugleich auch von vortrefflicher Erhaltung[1]).

Seit 1512 verläfst Dürer die überaus forgfame Malweife, welche er feinen grofsen Gemälden hatte angedeihen laffen; ja er wendet fich für längere Zeit faft völlig von der Tafelmalerei ab, bei der er weder feine Rechnung noch jene Anerkennung fand, die er verdient zu haben glaubte. Die wenigen Beifpiele, die wir von feinen Gemälden bis zum Jahre 1520 aufweifen können, laffen fich weder an Umfang noch an Meifterfchaft der Ausführung mit jenen Hauptwerken vergleichen. An Stelle der hellen, leuchtenden Farbenfcala tritt ein trockenes, mattes Colorit. Eine flüchtigere, breitere Oeltechnik läfst von dem Schmelze der alten Tempera wenig mehr übrig. Erft nach dem Jahre 1520, als Dürer in den Niederlanden die Wunder der flämifchen Schule gefehen hatte, wird fein Ehrgeiz, auch als Meifter der Farbe zu gelten, wieder rege. Er malt dann noch mit peinlicher Sorgfalt die Bildniffe einiger Freunde und das grofse Doppelbild der vier Apoftel als Vermächtnifs für die Vaterftadt. Damit fchliefst er feine Thätigkeit als Maler bedeutungsvoll ab. An fchlichter Grofsartigkeit, an gedanklicher Tiefe der Auffaffung, an bewufster Sicherheit der Ausführung überbieten dann wohl die letzten Gemälde Dürers die jenigen feiner Blüthezeit bis 1512. Doch die Schaffensluft, die Farbenfreudigkeit, die ftolze Zuverficht jener Jahre waren dahin.

Mancher grofse Plan mag in Rauch aufgegangen fein, als Dürer damals das Malen verfchwur. Kaum dafs wir noch in feinen Zeichnungen die vorbereitenden Entwürfe zu einem oder dem anderen grofsen Tafelgemälde entdecken können. So befindet fich im Britifchen Mufeum die grofse Federzeichnung eines Engelfturzes von 1509. In dem oben abgerundeten Felde thront inmitten Gott Vater, die Rechte befehlend erhoben, umgeben von Engeln, die ihn theils anbeten, theils feinen Mantel emporhalten. Darunter zu beiden Seiten fieht man drei Erzengel, welche Teufelsgeftalten niederftofsen. Rechts in der Ecke kniet der Stifter, dem ein Engel Troft zufpricht, unter ihm ein rundes Wappenfchild mit einem weifsen Kleeblatte sammt Stengel auf rothem Grunde. Eine Compofition von ganz gewaltiger Energie[2]).

Aus dem Jahre 1508 find uns aber auch noch die Studien zu einem Gemälde erhalten, das Dürer erft zehn Jahre fpäter ausgeführt hat; nämlich zu der lebensgrofsen Lucretia in der königl. Pinakothek zu

1) Auf Holz, Meter Höhe 0.467, Br. 0.36. In der Originalgröfse geftochen von Franz Van Steen gegenfeitig, rechtfeitig von Nicolaus Pitau; radiert von B. Weyfs.

2) Waagen, Treasures of Art I. 234. Nr. 190.

München. Die Zeichnungen befinden fich in der Albertina in Wien. Einmal die ganze Figur, etwa ein Viertel der Lebensgröfse und bis auf einen fchmalen Linnenftreifen vollftändig nackt; fie fteht faft ganz von vorne gefehen auf einer viereckigen Platte, den Kopf ein wenig zur Seite geneigt, und hat fich mit der Rechten den Dolch in die Bruft geftofsen. Der wohlgebaute, völlige Frauenkörper ift, offenbar nach der Natur, ungemein forgfältig und plaftifch gezeichnet, und zwar auf grün grundiertem Papiere mit der Pinfelfpitze in Schwarz und Weifs; aus demfelben Farbentopfe und genau fo, wie die trefflichen gleichzeitigen Studien zur Himmelfahrt Mariens. Die Geftalt ift aus dem dunkel angelegten Hintergrunde bis in das reine Bleiweifs der höchften Lichter immer fchraffierend mit vollendeter Meifterfchaft modelliert; die Wirkung der Beleuchtung ift im Helldunkel und in den Reflexen auf's feinfte wiedergegeben. Dagegen ift der Diftanzpunkt fo nahe gewählt, dafs die Füfse ftark von oben, Nafe und Kinn wieder ftark von unten gefehen werden [1]). Für den zuftofsenden rechten Arm mit der einwärts gekehrten Fauft an dem Dolche ergab fich daraus eine recht ungefchickte Verkürzung, noch in der Darauffícht. Dürer verbefferte fich daher fogleich, indem er den rechten Arm auf einem anderen Blatte in derfelben Sammlung noch einmal mit dem Pinfel zeichnete, und zwar in halber Naturgröfse, krampfhaft gefpannt, ein wenig von unten gefehen und mit auswärts gerichteter Fauft einen langen Dolch mehr nach abwärts richtend.

Mit Hilfe diefes letzteren Studiums erfcheint denn auch die Armhaltung der Lucretia in dem Münchener Gemälde abgeändert, welches Dürer nach jener erfteren Zeichnung ausgeführt hat. Dasfelbe ift wohl identifch mit demjenigen, welches Van Mander [2]) im Privatbefitze zu Middelburg gefehen hat. Die nackte Figur fteht hier lebensgrofs am Fufse ihrer Bettftatt, die auf gut bürgerlich mit allem nöthigen ausgeftattet ift; mit rothem Bettuch, blauem Polfter u. dergl. Die Körperftellung, die dürftige Kopfbildung und der aufwärts gewandte Blick entfprechen genau jener Zeichnung, wie auch die fonftigen Vorzüge und Mängel der Figur. Die Malweife ift ungemein plaftifch, doch in den Schatten grau, in den Lichtern zu weifs; dazu der Localton des Fleifches kalt röthlich, fo dafs die wohlgerundeten Formen etwas Metallenes, Unruhiges haben. Das Ungefällige daran wird durch die

---

1) Daneben befitzt diefelbe Sammlung noch eine alte, gequälte Copie auf grauem Grunde ohne Bezeichnung.

2) Schilderboeck ed. 1618, fol. 132: »Daer is oock van zyn conftighe handt een feer wel ghedaen en fuyver Roomfche Lucretia, en is te fien by den conftliefdighen Heer Melchior Wijntgis tot Middelburgh«.

Schadhaftigkeit vieler Stellen noch vermehrt. Doch ift die Stelle, an welcher links unten an einer kleinen Truhe die Jahreszahl 1518 und das Monogramm ftehen, ganz wohl erhalten [1]). Und damit ftimmt nur zu gut die kühle, fchwere, vielfach gebrochene Farbenhaltung, welche zehn Jahre früher bei Dürer nicht möglich gewefen wäre.

1) Waagen, Handbuch I, 208. u. a. anderen Orten, auch in feinem Nachlaffe fetzt das Bild regelmäfsig 1508; ein wohl durch das Datum der Zeichnung in der Albertina veranlafster Irrthum.



Madonna von 1516.
Aus einer Federzeichnung der Sammlung Surmondt im Berliner Museum.

XIII.

Der Künstler und der Mensch.

„dan einer itlichen muter gefelt ir kint wol,
daraws kummt, dafs vill moler machen,
daz inen geleich ift.“

Dürer.



as Allerheiligenbild ift in jeder Beziehung das werthvollfte Denkmal, welches fich noch von Dürers Kunft erhalten hat. Es ift ein Inbegriff feines Schaffens nach allen Richtungen hin, eine Art Mikrokosmos, ein Abglanz feines Geiftes, feftgehalten gerade in dem Zeitpunkte, da feine Kraft auf ihrer Höhe angelangt war. An kein anderes Werk des Meifters liefse fich darum eine Ueberficht über die Vielfeitigkeit feiner Production fo gefchickt anknüpfen, wie an den Landauer'fchen Altar. Zugleich gilt es auch bei der kritiklofen Ueberhäufung unferes Denkmälervorrathes feftzuftellen, wo der Univerfalität Dürers als Künftlers und Menfchen ihre Grenzen gefteckt find.

Zunächft und vor allem anderen war Dürer Maler. So hat er fich ftets mit Bewufstfein felbft genannt. Das Allerheiligenbild ift denn das Denkmal feiner vollendeten Meifterfchaft in der Technik der Tafelmalerei; zugleich umfafst dasfelbe hervorragende Proben aus den drei Hauptgebieten der Malerkunft übereinander angeordnet. Nach den uns geläufigen drei äfthetifchen Kunftftufen erfcheint Dürer als Lyriker in der herrlichen, weiten Uferlandfchaft, als Epiker in den Stifterbildniffen und Charakteren, als Dramatiker in der höchften Verherrlichung der heiligen Tragödie, welche er in ihren Höhen und Tiefen erfchöpft hat. Endlich berichtet noch das Selbftbildnifs mit der ftolzen Schrifttafel von dem bedeutfamen Hereinfpielen der Perfönlichkeit Dürers in die grofse Aufgabe feines Lebens.

Aber auch als Architekten und Bildhauer lernten wir Dürer am

Allerheiligenbilde kennen. Es fehlt uns ja nicht an Nachrichten, welche bezeugen, daſs Dürer ein kundiger Baumeiſter geweſen ſei. Wir erſehen dies auch aus ſeinen gedruckten Büchern und aus ſeinen nachgelaſſenen Handſchriften [1]). In den letzteren finden ſich Auszüge aus Vitruvius: »Vom Maſs der Gebäude«, Abbildungen antiker Säulencapitäle, eine Conſtruction der Kuppel von St. Peter in Rom, nach den beigeſchriebenen Maſsen zu ſchlieſsen von der Hand eines Italieners; unter anderem auch die zwei Aufriſſe und fünf Grundriſſe eines ſchmalen, vielleicht venetianiſchen Hauſes. Doch iſt die Nachricht, daſs Dürer wirklich in Venedig die Façade eines Hauſes ausgemalt habe [2]), mit gröſster Vorſicht aufzunehmen, da ſonſt kein Beiſpiel eigenhändiger Wandmalerei von Dürer bekannt iſt. Dagegen erzählt er ſelbſt in ſeinem Niederländiſchen Tagebuche, daſs er dem Hofarzte der Erzherzogin Margarethe »ein Haus aufreiſsen muſste, wonach dieſer eines bauen wollte; für dieſe Arbeit möchte ich auch unter 10 Gulden nicht gerne nehmen« [3]). Nach dem Zuſatze zu ſchlieſsen, muſs der Aufriſs doch ein ziemlich eingehender geweſen ſein. Einen Beleg für Dürers Ruf als Architekt liefert auch noch der humoriſtiſche Brief von Charitas, der gelehrten Schweſter Pirkheimers, der Aebtiſſin bei S. Clara an die Abgeſandten Nürnbergs auf dem Reichstage zu Augsburg 1518. Darin heiſst es von Dürer: »Desgleichen mag auch Herr Albrecht Dürer, der ein Zeichenmeiſter und Ingenioſus iſt, die Ordensgebäude zur Genüge wohl anſehen; wenn wir dereinſt unſeren Chor anders bauen würden, daſs er dann Hilfe und Rath zu geben wiſſe, um weite Schlupffenſter zu machen, auf daſs uns die Augen nicht gar erblinden«. Wir wiſſen aber nicht, wo und ob ſich Dürer als Baumeiſter praktiſch bethätigt hat [4]).

Thatſächlich iſt der Rahmen zum Allerheiligenbilde das einzige ausgeführte Denkmal, das von Dürers Architektur auf uns gekommen iſt. Wir muſsten ihn daher einer eingehenden Betrachtung würdigen. Es iſt immerhin merkwürdig, bis zu welchem Grade bei Dürer bereits

---

1) Jahrbücher f. Kunſtw. I. 17.

2) Bottari, Lettere pittoriche, Milano 1822, III. 349. Nr. 166 Doni an Simone Carnesecchi um d. J. 1550 etwa. Die Leſung und die Interpunction der ganzen Stelle ſcheint mir überdieſs verdächtig; ſie handelt von den Sehenswürdigkeiten Venedigs: à Vinegia quattro cavalli divini; le cose di Giorgione da Castelfranco pittore; la storia di Tiziano (uomo eccellentissimo). In palazzo la facciata della casa dipinta da Alberto Duro; in san Bartolommeo in particolare v'è lo studio del Bembo« etc. Da ſcheint denn doch »in palazzo« zu Tizian, »in san Bartolommeo« zu Dürer hinauf zu gehören und letzteres nicht zu Bembo?

3) Dürers Briefe etc. 95.

4) Was ihm in Nürnberg traditionell zugeſchrieben wird, entbehrt jeder Beglaubigung z. B. das Maſswerk bei Heideloff, Ornamente des Mittelalters 1838. B. II.

im Jahre 1508 die Vertrautheit mit den Bauformen der Renaiſſance gediehen war. Die Ueberzeugung von deren Berechtigung war ſchon viel früher in ihm lebendig, und er verſuchte wenigſtens in dem architektoniſchen Beiwerk ſeiner Compoſitionen derſelben Ausdruck zu geben. Anfänge davon zeigt ja ſchon das Marienleben und die grüne Paſſion von 1504, z. B. die canellierte Säule auf der Geiſselung, bei der ihm die korinthiſche Ordnung dunkel vorgeſchwebt haben mochte. Doch erſt der zweite Aufenthalt in Venedig mag Dürers Verſtändniſs und Vorliebe für die neuen, claſſiſchen Bauformen weſentlich gefördert haben. Denn ſo ſelbſtbewuſst und zähe Dürer maleriſchen Vorbildern gegenüberſteht, um ſo gelehriger verhält er ſich zu Werken der tektoniſchen und plaſtiſchen Kunſt, deren Ebenmaſs, auf eine Summe überlieferter Kenntniſſe geſtützt, ſich auch mit Verſtand, Erfahrung und Zollſtab begründen läſst. Viele gute Muſter »antikiſcher« Baukunſt bot freilich das damalige Venedig noch nicht dar. Doch ſehen wir die von lombardiſchen Bildhauern eingebürgerten Zierformen mächtig in Dürer nachwirken. Von Zeichnungen iſt hier namentlich eine heilige Familie von 1509 im Muſeum zu Baſel zu erwähnen. Mit der Feder entworfen und coloriert, zeigt ſie das Innere einer herrlichen, luftigen Halle mit einem, von Säulen getragenen, caſſettierten Tonnengewölbe [1]). Eine ſehr figurenreiche Ausführung Chriſti zur Kreuzigung in der Albertina, ungemein flüchtig und genial mit der Feder hingeworfen, mit reizenden Renaiſſancemotiven, darunter ein kleines Portal mit Giebelſturz und ſich verjüngende Säulen von auffallend vorgeſchrittenem Charakter, dürfte aus dem Jahre 1511 ſtammen. In Ermangelung dauernder Anſchauung von guten Muſtern gerieth Dürer freilich bald wieder in realiſtiſche Willkür. Das Renaiſſancekorn verwilderte ſozuſagen wieder in dem nordiſchen Klima. Wir erſehen dies aus dem grandioſen Holzſchnitte, der Ehrenpforte Kaiſer Maximilians von 1515 und noch mehr aus den Compoſitionsproben, die Dürer in ſeiner »Unterweiſung der Meſſung« 1525 veröffentlichte. Wie weit er ſich durch das maleriſche Ueberwuchern von Naturdetail von den Forderungen des antiken Stiles entfernte, ſcheint Dürer gar nicht geahnt zu haben. Er erwartete alles von der Einhaltung der richtigen Verhältniſſe, und unermüdlich forſchte er nach den theoretiſchen Vorſchriften der Alten. Sich von ihnen zu entfernen oder mit ihnen in Widerſpruch zu treten, lag ſicher entfernt nicht in ſeiner Abſicht. Eine Unterſuchung der Proportionen von antiken Säulen und Inter-

1) Eine Copie darnach, mit Feder in Tuſche gezeichnet auf braunem Grunde und mit Gold aufgehöht, beſitzt das königl. Kupferſtichcabinet zu Dresden.

columnien fchliefst er einmal mit den Worten: »und eigentlich ift es wahr, wie Vitruvius fpricht, wo folcher Mafse nicht Acht genommen wird, fo werden die Werke ungeftalt — auch in neuerdachten Werken«.

Die Capitalbuchftaben der Infchrifttafel, welche Dürer im Allerheiligenbilde vor fich hält, mahnen uns daran, dafs er auch auf einem ganz benachbarten Gebiete die gleichen Tendenzen verfolgte. Die nächfte Verwandtfchaft mit der Baukunft hat ja die Schreibkunft. Sie bildet gewiffermafsen nur eine Unterabtheilung der Architektur und folgt daher auch getreulich den Gefetzen und den Stilwandlungen derfelben. Auch das hat das Schriftfchöne mit dem Baufchönen gemein, dafs es fich zunächft einem gewiffen praktifchen Zwecke unterordnen und anbequemen mufs, und diefer ift bei der Kalligraphie die leichte Lesbarkeit. Dürer war zu fehr auch Literat, als dafs ihm die Bedeutung diefes Gebietes für die Gefchmacksrichtung feiner Zeit entgangen wäre, und als ächter Renaiffance-Künftler bemühte er fich vornehmlich um die Conftruction und Einführung der antiken Capitalbuchftaben, wie fie in den alten römifchen Infchriften überliefert und bei den Italienern wieder in Aufnahme gekommen waren. Die Wiederbelebung der edlen antiken Lettern geht Hand in Hand mit der übrigen Renaiffance, fchliefst fich aber namentlich an jene Künftler an, die eine vorwiegend gelehrte und antiquarifche Richtung verfolgten, als Mantegna, Piero dal Borgo San Sepolcro, Lionardo da Vinci. Auch jener Francesco da Bologna, der für den gelehrten Buchdrucker Aldus Manutius in Venedig die fchönen Curfivlettern conftruiert hat, foll ja niemand anderer gewefen fein, als der berühmte Maler und Goldfchmied Francesco Raibolini, genannt il Francia [1]). Während aber den Italienern gelehrte Schriftfteller zur Seite ftehen, welche die theoretifche Begründung und Conftruction des antiken Alphabetes blofs unter dem Einfluffe der Künftler und ihres Gefchmackes übernehmen, beforgt Dürer beide Aufgaben allein.

Der erfte, welcher fich in diefer Hinficht Verdienfte gefammelt hat, ift Felice Feliciano von Verona, der gelehrte Freund des Andrea Mantegna, dem er auch ein Werk: »Epigrammata« gewidmet hat [2]). Seine Lettern fchliefsen fich möglichft genau an die der Römerfteine an, von denen fie entlehnt find; die Schäfte find noch mager und

1) Antonio Panizzi: Chi era Francesco da Bologna? Londra 1858.

2) Richard Schöne, Felicis Feliciani Veronensis opusculum ineditum, Ephemeris epigraphica 1852, S. 255—269 mit vergleichenden Schrifttafeln aus den Alphabeten von Feliciano, Pacioli und Dürer. Vergl. auch Crowe und Cavalcaselle, deutfch v. M. Jordan, V. 386.

facettiert, fo wie fie dem Meifsel des Steinmetzen gerecht find, ganz entfprechend dem plaftifchen Gefchmacke Mantegnas. Im Sinne des malerifchen Flachornamentes bildet dann der Mathematiker Luca Pacioli aus Borgo San Sepolcro ihre Verhältniffe weiter in feiner 1497 vollendeten, wenn auch erft 1509 gedruckten »Divina proporzione«; fie werden völliger, harmonifcher, elaftifcher. Bei den nahen Beziehungen des Gelehrten zu Piero dal Borgo und zu Lionardo ift wohl der Einflufs diefer beiden Meifter auf den Gefchmack der Compofitionen kaum zu bezweifeln [1]). An Paciolis Alphabet fchliefst fich nun Dürer ziemlich genau an, wenn auch nicht ohne eine bewufste Selbftändigkeit, die fich namentlich in der Vereinfachung der Conftructionen bewährt und in der künftlerifchen Freiheit, mit der er den Formen einen gewiffen Spielraum läfst.

Ob Dürer im Jahre 1506 zu Venedig perfönlich die Unterweifung von Luca Pacioli genoffen, oder ob er blofs daheim aus deffen Buche gefchöpft habe, läfst fich zwar nicht entfcheiden. Jedenfalls müfste aber das letztere gleich nach feinem Erfcheinen in Dürers Hände gekommen fein, denn die Infchriften auf feinen Bildern, Zeichnungen und Publicationen feit 1509 verrathen alsbald die Beobachtung jener Gefetze, die er theoretifch allerdings erft in feiner »Unterweifung der Meffung« 1525 begründet, oder doch erft damals veröffentlicht hat.

Das Princip des »lateinifchen ABC« von Dürer beruht auf dem regelmäfsigen Quadrate, in welches durch Eintheilung mittelft Zirkel und Richtfcheit jeder einzelne Buchftabe hineingebaut wird. Zum Beifpiele des Ergebniffes dienen die Initialen diefes Buches, welche fämmtlich getreue Copien nach Dürers Vorbildern find und zwar fo, dafs das zur Conftruction der Letter dienende Quadrat von uns durch Zierwerk nach verfchiedenen Zeichnungen oder doch Motiven Dürers ausgefüllt wurde [2]). Allerdings befafst fich Dürer nach der eingehenden Schilderung feines lateinifchen ABC auch in Kürze mit dem Alphabet der gothifchen Schrift, die er »alte Textur« nennt, wie man fie fpäter »Fractur« genannt hat; er conftruiert aber nur eine alterthümliche Minuskel, deren Schäfte er als breite Bänder auffafst, die an den Enden fchräge zurückgefchlagen find; die Bänder erfcheinen aus lauter kleinen, übereinandergeftellten Quadraten gebildet, die an den Enden übereck geftellt oder bis auf verfchiedene dreieckige Ueber-

---

1) Vergl. oben S. 273 ff.

2) Mit Ausnahme blofs von O und R, die nach Stichen von Wolgemut und Barbari auf gleiche Weife verziert wurden. Man erkennt unfchwer, dafs es im Grunde diefelben edlen Lettern find, die wir gegenwärtig allmählig aus fremden, franzöfifchen und englifchen Muftern wieder zu entlehnen beginnen.

bleibſel abgeſchnitten werden. Dürer wendete wohl auch dieſe Texturſchrift, die beiläufig unſeren gewöhnlichen deutſchen Drucklettern entſpricht, noch an, beſonders in frühen Inſchriften; ſie erſcheint auch noch auf der Widmungstafel unten am Rahmen des Allerheiligenbildes; aber er iſt weit entfernt von dem ſpäteren Irrwahne, als ſeien dieſe altmodiſchen gothiſchen Lettern deutſchen Urſprunges oder deutſchen Charakters. Seine Vorliebe hängt entſchieden an jenem Renaiſſance-Alphabet, das er durch ſeine ſpitzfindigen Conſtructionen zu ſeinem geiſtigen Eigenthum gemacht hat. Die Erinnerung daran lebte in Deutſchland noch bis tief in's XVII. Jahrhundert fort. Arnold Möller, Schreibmeiſter zu Lübeck, widmet ihm in ſeinem 1642 veröffentlichten »Schreibbüchlein« ein Blatt mit ſeinem Bildniſſe in Kupfer, darunter die Worte: »Herr Albrecht Dürer, der bei Lebzeiten H. Johann Neudörffers zu Nürnberg die Romaniſchen Verſal-Buchſtaben in rechter Proportion erſt abgetheilet und beſchrieben: auch in ſo viel andern Künſten excelliret hat, ſein ruhmwürdiger Name, ſo lange die Welt ſteht, wohl bleibet« etc. Wenn daher gleichwohl, im Gegenſatze zu den anderen gebildeten Nationen des Abendlandes, der moderne Geſchmack in Deutſchland nicht durchdrang, und der gothiſche, mittelalterliche, ſeinem Urſprunge nach franzöſiſche Geſchmack heute noch die äuſsere Form des deutſchen Schriftthumes beherrſcht, ſo hat Dürer am allerwenigſten Schuld daran.

Was die Holzſculpturen an dem Rahmen des Allerheiligenbildes betrifft, ſo erinnern ſie ſtark an die Art des Adam Kraft. Ohne Zweifel hat ſie Dürer bloſs vorgezeichnet und dann von einem berufsmäſsigen Bildſchnitzer ausführen laſſen. Die Figuren unterordnen ſich geſchickt der architektoniſchen Gliederung, als Flachrelief an dem ſtark ausladenden Fries, als Hochrelief in der verſenkten Füllung des Tympanon, rundgearbeitet zum Schmuck der Archivolte. Wie aber ſteht es um die vielen anderen Bildwerke in Holz, Kehlheimer Stein, Elfenbein und anderen Stoffen, welche Dürer allerwärts zugeſchrieben werden? Die meiſten ſind durch nichts, als durch das, ja immer ſo leicht beizufügende Monogramm zu Werken Dürers geſtempelt; kaum daſs die Vorzüge der Arbeit die Zuſchreibung einigermaſsen rechtfertigen. Sie erweiſen ſich faſt durchweg als ſpätere Producte, die niemals einen anderen Zweck hatten, als in der Rüſtkammer des Antiquitätenſammlers ihren Platz auszufüllen. Dürer wird freilich auch, ſo im Allgemeinen, zuweilen als Meiſter in der Sculptur geprieſen, ſchon von Zeitgenoſſen, wie Chriſtoph Scheurl [1]). Es verhält ſich damit

1) Dieſer ſein feurigſter Lobredner | ſchreibt bereits 1506 in ſeinem Libellus

aber ſo, wie mit Dürers Ruf als Architekt. Wenn er auch hie und da und wohl nur an kleineren Stücken ſein unzweifelhaftes Geſchick in der Behandlung plaſtiſcher Technik bewährt hat, ſo ſind doch ſolche Werke bisher nicht nachgewieſen; wenigſtens können die ihm bisher, wenn auch noch ſo allgemein zugeſchriebenen Sculpturen nimmermehr als eigenhändige Arbeiten Dürers angeſehen werden.

Die berühmteſten darunter ſind die Hochreliefs in Kehlheimer Stein, welche in der Gröſse der Holzſchnitte des Marienlebens und nach deren Analogie je einen Moment aus dem Leben Johannes des Täufers darſtellen. Es ſind die Heimſuchung der Eliſabeth durch Maria im biſchöflichen Seminare zu Brügge, die Geburt des Johannes im Britiſchen Muſeum zu London [1]), und die Predigt des Täufers im Muſeum zu Braunſchweig, ſämmtlich mit der Jahreszahl 1510 und mit dem Monogramme verſehen. Die Reliefs geben ſich ſomit als Bruchſtücke einer Folge des Johanneslebens, das aber in Deutſchland nicht ſo wie in Italien in den Kreis der üblichen Darſtellungen fällt. Die techniſche Behandlung zeigt zwar viel Geſchick und Glätte, ſtellt ſich aber doch nur als eine ganz einſeitige Uebertragung der Holzſchnittzeichnung in die Sculptur heraus, wo dann die zu ſtarke Betonung der Umriſſe bei mangelnder Fülle und Rundung aller Formen ganz unmotiviert erſcheint Der Verſuch, durch Abſtufung verſchiedener Flächen der Perſpective maleriſch gerecht zu werden, iſt keineswegs im Sinne Ghibertis gelungen. Gewiſs ſind dieſe hochgeſchätzten Reliefs nichts als glückliche Fälſchungen. Gerade die allzunahe Verwandtſchaft mit Dürers Holzſchnitten widerlegt ihre Aechtheit; denn ein ſo ſpeculativer Künſtler wie Dürer war ſich der Forderungen jeder Technik, jedes Materiales zu wohl bewuſst, um nicht einzuſehen, daſs aller Reichthum des Holzſchnittes, in's Relief übertragen, nur als Armuth erſcheint, wie umgekehrt der Formſchnitt am allerwenigſten plaſtiſche Weichheit und Schwellung der Flächen wiederzugeben vermag.

In der Ambraſer Sammlung in Wien befinden ſich vier Reliefs in Kehlheimer Stein, die gleichfalls Momente aus dem Leben Johannes des Täufers darſtellen, aber durch das Monogramm, S mit G verſchlungen, und überdies durch eine alte, auf der Rückſeite eingeritzte Schrift als Werke des Georg Schweigger, Bildhauers in Nürnberg, bezeichnet ſind; ferner mit den Jahreszahlen 1644, 45 und 48. Drei

---

de laud. Germ: »Ceterum quid dicam de Alberto Durero Norinbergense? Cui consensu omnium et in pictura et in fictura aetate nostra principatus defertur«.

1) Abgebildet bei Förſter, Denkmale der deutſchen K. VI.

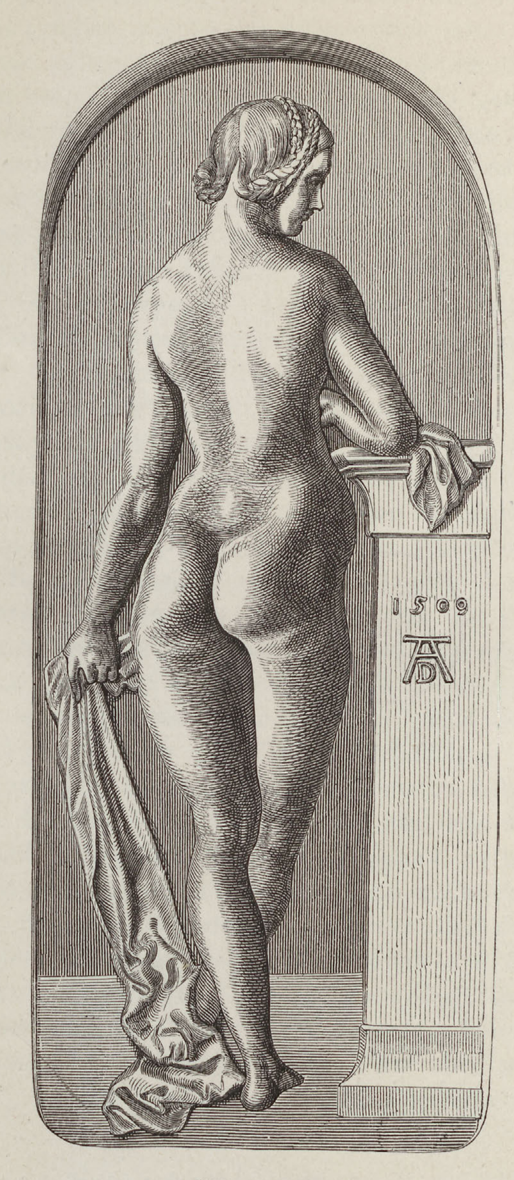
davon find gleichwohl à la Dürer mit Benützung von Motiven aus deffen Holzfchnitten gearbeitet. Obwohl ftellenweife in Hochrelief und recht meifterlich rund herausgearbeitet, zeigen fie doch die gröfste Verwandtfchaft mit den oben genannten, flacher gehaltenen Stücken. Sie ftellen dar: die Ankündigung von Johannes Geburt durch den Engel bei Zacharias im Tempel, dann die Taufe Chrifti im Jordan, endlich die Predigt des Täufers, ganz ähnlich der Darftellung im Braunfchweiger Mufeum. Johannes fteht links etwas erhöht hinter einem Querbalken, im Hintergrunde die fehr flach behandelten fitzenden Zuhörer; rechts im Vordergrunde die Geftalt jenes Landsknechtes, der auf dem Ecce homo der grofsen Paffion an derfelben Stelle fteht, fammt dem neben ihm nur noch theilweife fichtbaren Alten mit dem Schwerte; die fitzende Frau links wieder aus der Wochenftube des Marienlebens [1]). Das vierte Relief der Folge aber — und das ift das Merkwürdige dabei — ftellt denfelben Gegenftand dar, ebenfalls die Predigt des Täufers, aber nicht in Nachahmung von Dürers Art, fondern ganz in der Tracht und Formengebung des XVII. Jahrhunderts. Es ift fomit eine Imitation nach einem anderen Meifter oder eine unabhängige, eigene Compofition Schweiggers. Derfelbe wollte vielleicht gerade durch die Nebeneinanderftellung von beiderlei Arbeiten eine Probe feiner Kunftfertigkeit geben, die allerdings fowohl in Anfehung der technifchen Vollendung, wie in der Gefchicklichkeit der Nachahmung Bewunderung verdient. Wir werden kaum weit irre gehen, wenn wir den Helden eines folchen Kunftftückchens auch geradezu für den Fälfcher jener drei Reliefs mit der Jahreszahl 1510 anfehen. Jedenfalls ftehen diefelben den überzierlichen Pfeudo-Dürer'fchen Arbeiten Schweiggers in der Ambrafer Sammlung näher als demjenigen, was wir von Dürers eigenhändiger fchlichter Behandlung vorausfetzen müfsten — ja auch noch nachweifen können. Georg Schweigger war 1613 zu Nürnberg geboren und ftarb dafelbft 1690 als ein mit Recht gefeierter Meifter in allen Arten von Sculptur und Metallgufs [2]). Von feinen kleineren Arbeiten in Metall befitzt die königliche Kunftkammer in Berlin die Bildniffe Pirkheimers und Melanchtons nach Dürers Kupferftichen.

Einen weiteren Beleg für die Berechtigung unferer Zweifel liefert ein kleines plaftifches Kunftwerk, das mehr als alle anderen die Merkmale der Aechtheit an fich trägt. Es ift ein reizendes flaches Relief

---

1) Photographifch publiciert bei E. Freih. v. Sacken: Kunftwerke und Geräthe in der k. k. Ambrafer Sammlung, S. 32. Tafel XVIII.

2) Doppelmayr, Nachricht, 246.



Silberrelief.

Im Besitze der Familie Imhof.

(Seite 320.)



vom Jahre 1509, in Silber gegoffen, darftellend eine weibliche Geftalt von rückwärts gefehen, wie fie fich eben entfchleiert. Ich habe zwar das Original nie zu Gefichte bekommen, aber fchon der Gypsabgufs, nach welchem unfer Holzfchnitt in gleicher Gröfse gezeichnet wurde, zeigt fo viel Dürern ganz Eigenthümliches, dafs ich an feiner Urheberfchaft nicht zweifeln möchte, zumal diefelbe auch durch äufsere Zeugniffe geftützt wird. Eine ganz ähnlich geftellte Eva erfcheint auf einer Federzeichnung der Albertina, darftellend den Sündenfall, vom Jahre 1510 [1]). Trotz der geringen Erhabenheit der Arbeit ift die Körperlichkeit zu voller Geltung gebracht. Dürer hat nicht bald an einer Geftalt fo viel Zierlichkeit und Zartheit entfaltet, wie an diefem Figürchen. Damit fteht auch die Beftimmung des Silberplättchens in finnigem Einklange. Es befindet fich nämlich an einer der vier abgefaften Ecken eines Gürtelkäftchens, welches Helena Imhoff zu ihrer Vermählung mit Sebald Reich im Jahre 1509 als fogenanntes »Hausfchenk« erhalten haben foll [2]). Bei den nahen Beziehungen, in denen Dürer mit dem Brautvater, Hans Imhoff dem Aelteren ftand, der fozufagen fein Banquier war, ift anzunehmen, dafs das Plättchen ein Gefchenk Dürers gewefen fei. Vielleicht war das ganze Käftchen ein gemeinfames Brautgefchenk von Mehreren, darunter auch Dürer. Vielleicht auch gieng die Arbeit aus der Werkftätte feines Bruders, des Goldfchmiedes Andreas hervor, und Albrecht lieferte aus Gefälligkeit die Form für die eine Platte. Beftellungen auf derlei Arbeiten dürfte er felbft kaum jemals angenommen haben. Immerhin lag ihm noch die Ausführung in Metall am nächften, da er ja bereits als Goldfchmiedlehrling bei feinem Vater damit vertraut geworden war. Es giebt übrigens für diefen Fall auch noch eine urkundliche Beglaubigung, die zugleich andeutet, wie Dürer felbft den Verfuch für etwas ganz Befonderes, Ungewöhnliches anfah und fich auf deffen Gelingen etwas zu Gute that. Denn nur diefes Figürchen kann unter dem Bilde einer Frau gemeint fein, das Dürer im Jahre 1509 an den Kurfürften Friedrich von Sachfen fandte, das aber auf dem Wege abhanden kam, fo dafs der Kurfürft blofs das leere Schächtelchen er-

---

1) Geftochen von A. Bartfch 1786. Zugleich Vorftudium für den Holzfchnitt B. Nr. 17.

2) Das Käftchen befindet fich noch im Befitze der Familie Imhoff und wird in deren Archiv aufbewahrt. An den drei anderen Ecken find ähnliche Plättchen angebracht, eines mit einem fremden, die beiden letzten ohne Monogramm, wie es gar heifst, von fpäterer Hand ftammend. Der Deckel des bereits fchadhaften Käftchens zeigt in ziemlich roher Arbeit das Allianzwappen der Reich und Imhoff. Ich verdanke diefe Nachrichten perfönlichen Mittheilungen des Freiherrn G. v. Imhof.

hielt, in dem es verpackt geweſen war. Als er dies durch Anton Tucher dem Meiſter anzeigen lieſs, machte Dürer ſogleich einen anderen Abguſs des Bildes und lieſs ihm denſelben zuſenden. Die Umſtände paſſen nur zu gut auf das gerade mit 1509 bezeichnete kleine Relief[1]). Ob Dürer ſelbſt ſeine eminente Befähigung zur Plaſtik auch noch in anderem Materiale verſucht hat, wie man gemeiniglich annimmt, muſs dahingeſtellt bleiben. Es iſt mir wenigſtens bisher nicht gelungen, mich von der Aechtheit irgend einer, in öffentlichen Sammlungen Dürer zugeſchriebenen Sculptur zu überzeugen. Die Schnitzereien ſtehen vielmehr alle in einem ſehr bemerklichen Gegenſatze zu dem maſsvollen, ächt bildneriſchen Vortrage jenes Silberplättchens[2]).

Bedenklicher noch ſteht es um die Autorſchaft einiger Medaillen, die mit Dürers Monogramm verſehen ſind und unter ſeinem Namen gehen. Zumeiſt genannt und geſchätzt werden folgende drei: Das Bildniſs von Dürers Vater, welchen der Meiſter 1514, alſo zwölf Jahre nach deſſen Tode, noch dazu verhältniſsmäſsig jugendlich, modelliert haben ſoll; Monogramm und Jahreszahl erſcheinen jedem Kundigen auf den erſten Blick als falſch, und einen anderen Grund der Zuſchreibung giebt es abſolut nicht. Daſſelbe gilt von den beiden anderen, die mit 1508 bezeichnet ſind. Eine weibliche Büſte, von vorne geſehen, mit aufgelöſtem Haar, ſollte Dürers Frau vorſtellen. Das in ſeiner Iſolierung von der ſonſtigen Körperhaltung ſinnloſe Motiv des zur Seite geneigten und aufwärts blickenden Kopfes iſt der Lucretia von 1518 in der Münchener Pinakothek oder richtiger dem Studium zu jenem Gemälde in der Albertina von 1508 entlehnt[3]). Was das

1) Eine alte Copie davon, in Holz ausgeführt, befindet ſich im Nationalmuſeum zu München.

2) Von der Aufzählung ſolcher, an verſchiedenen Orten Dürer zugeſchriebenen Sculpturen darf füglich abgeſehen werden. In der Sammlung des Freih. v. Rothſchild in Wien befindet ſich z. B. ein Reliefbildniſs des Sebald Schreyer, Medaillon in Kehlheimer Stein, mit Dürers Monogramm, deſſen Verfertiger Zeitgenoſſen perſönlich zu kennen behaupten, das aber anderen ſeinesgleichen an Qualität wenig nachgiebt. Waagen, Kunſtdenkmäler Wiens I. 330.

3) Siehe oben S. 311. Das entſprechende Schwarzkunſtblatt von Joh. Friedr. Leonhard führt erſt im zweiten Zuſtande die Schrift: »Agnes Alberti Düreri conjux. J. F. L.« Im Britiſchen Muſeum befindet ſich noch ein kleiner ſorgfältig in Clair-obscur auf braunem Papier ausgeführter Kopf, den Waagen für ein Studium zu jenem Bilde der Lucretia hält. Der Louvre in Paris und die Ambraſer Sammlung in Wien beſitzen auch in Kehlheimer Stein geſchnittene Exemplare dieſer Medaille mit der Jahreszahl 1508; auf letzterem rückwärts von einer Hand des XVII. Jahrhunderts die Aufſchrift: Filia Alberti Dureri. Für die Aechtheit der drei Medaillen plaidiert mit ſubjectiven Gründen A. v. Sallet, Unterſuchungen über A. D. 25 ff. und Zeitſchrift für Numismatik, Berlin 1875, S. 362 ff. mit phototypiſcher Abbildung beſſerer Exemplare der beiden beſchriebenen Stücke. Abbildungen der ſämmtlichen drei, hier genannten Medaillen bei Will, Münzbeluſtigung I, 321, 369; IV, 139. Die dritte auch bei Doppelmayr, Nachricht, Tab. XV.

Profil des ſogenannten Wolgemut auf der dritten Medaille betrifft, ſei bloſs bemerkt, daſs es zurücktretende Stirne und Kinn, vorſpringende Oberlippe, lange, aber eingebogene Naſe mit knopfförmig aufſtehender Spitze zeigt — und damit vergleiche man oben unſere genaue Reproduction von Dürers Originalzeichnung zu dem Münchener Bildniſſe ſeines Meiſters. Viel eher deutet der unförmlich dicke Hals und die weit hinten aufſitzende Haarhaube auf dieſelbe Fabrik, aus welcher die falſchen, linkshin gewandten Profilzeichnungen der Sammlungen von Derſchau und Heller hervorgegangen ſind. Die Vorliebe für Münzen und Medaillen, die numismatiſche Sammelwuth kamen in Nürnberg erſt im ſpäteren XVI. Jahrhunderte recht in Schwang, und die techniſchen Leiſtungen, welche die ſtarke Nachfrage im Gefolge hatte, waren mitunter nicht wenig gelungen. Dürer, der Ruhm Nürnbergs, blieb für dieſe Epigonen ſtets ein beliebter Gegenſtand, und ſomit auch die Perſonen, die mit ihm im Leben zuſammenhiengen. Das iſt leicht begreiflich, während es im andern Falle billig Wunder nehmen müſste, daſs ein Künſtler wie Dürer gerade nur Medaillen von Vater, Lehrer und Weib hinterlaſſen hätte. Als Subſtrat für die Anfertigung der beiden erſteren mögen allerdings die von Dürer gemalten Bildniſſe gedient haben. Zum Ueberfluſs iſt uns auch noch ein Ausſpruch Dürers überliefert, der ihn füglich vor der ferneren Zuweiſung ſolcher Curioſa ſchützen könnte. Eben im Jahre 1509, da die Zuſendung jenes Frauenbildchens erfolgte, ſchickte Kurfürſt Friedrich zwei Pfennige oder Medaillen nach Nürnberg; eine davon lieſs er Dürern überreichen und ihn um Rath fragen, wie ſie gegoſſen werden ſollten, damit ſie »beſtenndig« würden. Dürer antwortete aber, »er pflege mit ſolchen Dingen nicht umzugehen und könne ſomit dem Kurfürſten keinen genugſamen Bericht geben« [1]).

Und doch war die Ausführung in Metall ſicher noch diejenige Art der plaſtiſchen Technik, welche Dürer, dem gelernten Goldſchmiede am meiſten vertraut war. Insbeſondere vom Metallguſs ſpricht er aus Erfahrung, indem er zur Erläuterung des Satzes, daſs kein Kunſtwerk dem anderen völlig gleich kommen könne, anführt: »denn wir ſehen, ſo wir zween Druck von einem geſtochen Kupfer thun, oder zwei Bild in ein Model gieſsen, daſs man von ſtund an Unterſchied findt, darauſs ſie vor einander zu erkennen ſind vieler Urſach halben. So es nun in den allergwiſsten Dingen ſich alſo findt, viel mehr in andern Dingen, das da von freier Hand gemacht würde« [2]). Nur hieſse es

1) Baader, Beiträge II, 35. Ueber die falſchen Profilzeichnungen, vergl. oben S. 141.

2) Proportionslehre T. verso.

die gewerblichen Verhältniſſe der Zeit verkennen, wenn wir eine häufigere Bethätigung Dürers auf dieſem Gebiete annehmen wollten. Zumal die Verarbeitung der Edelmetalle unterſtand einer beſonderen Aufſicht der Behörde; und die Goldſchmiede hatten eine geregelte Zunft, die einen Eingriff in ihre Rechte kaum ruhig hingenommen hätte. Ausnahmsweiſe höchſtens mag ihm die Werkſtatt des Bruders Andreas Veranlaſſung und Gelegenheit zu eigenhändigen Verſuchen geboten haben. Hingegen war der gutmüthige, dienſtfertige Meiſter wohl oft in der Lage, Goldſchmieden oder anderen Metallarbeitern die Entwürfe zu ihren Arbeiten zu liefern, ſei es aus Gefälligkeit, ſei es auf Beſtellung. Dafür fehlt es uns nicht an ſchriftlichen wie bildlichen Zeugniſſen. In ſeinem Niederländiſchen Tagebuche berichtet er einmal, daſs er den Goldſchmieden in Antwerpen eine Zeichnung zu Frauenſtirnbändern gemacht habe [1]). Ein andermal zeichnet er ſeinem Freunde Tomaſo Bombelli drei Degenhefte [2]). Auf einem Blatte des Dürercodex in der Dresdener Bibliothek entwarf Dürer ſechs Becher, gothiſche Buckelpokale, und ſchrieb daneben in ziemlich früher Schrift: »morgen will ich ir mer machen« — ohne Zweifel zur Nachricht für den Auftraggeber. Andere Beiſpiele von Goldſchmiedvorlagen in der Kunſthalle zu Bremen, darunter geflügelte Pferde mit Fiſchſchwänzen und ein Hahn, je mit einem Oehre zum Aufhängen, Federzeichnungen auf grundiertem Papier; im Britiſchen Muſeum die Entwürfe zu fünf Löffelſtielen. Aber auch für gröſsere Werke des Bronze- oder Rothguſſes mag Dürers Rath eingeholt worden ſein. So vermuthet man in einer Federzeichnung der Uffizien in Florenz, darſtellend einen Ritter auf einem Löwen und eine Frau auf einem Hunde ſtehend, die Skizze, welche Peter Viſcher zu ſeinen Grabdenkmälern zu Römhild und Hechingen gedient habe [3]). Damit vergleicht ſich eine reizende Federzeichnung im Britiſchen Muſeum, ein knieender betender Ritter und deſſen Frau in Weinlaubverzierung, daneben der Kopf der letzteren mit einer anderen Haube noch einmal hinſkizziert — darüber die Worte geſchrieben: »Do mach welchs Köpfli du wilt« — alſo zur Auswahl für den ausführenden Meiſter. Lauter Anzeichen, wie wenig von der eigenhändigen Theilnahme Dürers an der Vollendung plaſtiſcher Kunſtwerke zu halten iſt.

Wir haben auch nicht nöthig, ohne zwingende Gründe das Ver-

---

1) Campe, Reliquien 86: »Ich hab den Goldtſchmieden eine Vieſierung gerieſsen von Frauen-Kopf-Püntlein«.

2) Daſelbſt, S. 133.

3) R. Bergau, Anzeiger f. K. d. Vorzeit 1869 Nr. 12 und Nachtrag 1871 S. 280. Die Jahreszahl 1517 und das Monogramm auf Dürers Zeichnung ſind nicht von ſeiner Hand und jene daher nicht maſsgebend.

zeichnifs von Dürers Werken mit irgend zweifelhaften Dingen zu belaften. Deffen, was er wirklich gefchaffen und ganz eigenhändig ausgeführt hat, ift ohnedies fo viel und fo vielerlei, dafs wir Noth haben, es namentlich in den mittleren Jahren feines Wirkens unterzubringen. Was er da leiftet, überfteigt fo fehr jeden Mafsftab künftlerifcher, ja auch nur technifcher Fertigkeit, dafs keine Wahrfcheinlichkeitsrechnung den wahren Datierungen nahe käme, für deren Fixierung Dürer zum Glück meift felbft geforgt hat. Darunter ift fo vieles, was Zeit und Mühe koftete; Geduldarbeit, die durch keinen Aufwand von Genialität auszulöfen war. Hier fei zunächft eines köftlichen kleinen Denkmals gedacht, das wir von Dürers Thätigkeit als Glasmaler befitzen. Das Täfelchen befindet fich in der Ambrafer Sammlung zu Wien [1]). Darauf ift die Beweinung des Leichnams Chrifti durch die heiligen Frauen dargeftellt — die Leiche in vortrefflicher Verkürzung, der Schmerzesausdruck in den edlen Frauenköpfen, alles im reifen Stile der Paffionen und des Marienlebens auf's Feinfte in Schwarzloth mit Feder und Pinfel gezeichnet, die Mitteltöne zart angelegt und die Lichter mit der Nadelfpitze ausgehoben. In dem gothifierenden Aftwerk, welches das Bildchen nach oben abfchliefst, klettern zwei Engelkinder, und in der Mitte hängt das Täfelchen mit der Jahreszahl 1504 und dem Monogramme. Der zarte Halbton zwifchen dem Aftwerk ift mit feinen weifsen Linienzügen auf's Zierlichfte gemuftert. Zu der hergebrachten Glasmalertechnik für Kirchen verhält fich das wohl nur zur Zimmerzierde beftimmte Täfelchen Dürers, wie eine forgfältige Miniaturmalerei oder richtiger: Miniaturzeichnung. Ein unverwüftlicher Hang zur Gründlichkeit und zur Forfchung trieb eben Dürer zur äufserften Verfeinerung jeder ererbten Technik, wie zu immer neuen Verfuchen mit anderen Mitteln.

So gab er die alte Miniaturmalerei in Tempera auf Pergament und Papier niemals auf. Doch verwendet er fie meift nur noch zu forgfältigen Abbildungen von Pflanzen und Thieren, in denen er thatfächlich mit der Natur wetteifert. Ein Meifterftück darunter ift die todte Blauracke oder Mandelkrähe [2]) in der Albertina. Der Vogel, welcher fich unter allen einheimifchen am meiften durch Farbenpracht des Gefieders auszeichnet, ift etwas verkleinert von der Bauchfeite aufgenommen. Auf einem zweiten Pergamentblatte ift der linke Flügel desfelben Vogels ausgefpreizt von der Aufsenfeite wiederge-

1) In einer fchmalen Bleifaffung mifst es Meter: Höhe 0,21, Breite 0,065; bis auf einen Sprung fehr wohlerhalten. Abbildung in Lithographie von Jof. Schönbrunner, Mittheil. der k. k. Centralcommiffion VIII, 1863.

2) Corracias garrula nach Linné.

geben; beide Stücke tragen die ächte Bezeichnung von 1512. Die Meiſterſchaft der techniſchen Ausführung ſpottet jeder Beſchreibung. Das tiefe Leuchten des Ultramarin wird durch das Farbenſpiel in den unbeſtimmten Uebergängen noch überboten; alle Mittel ſind angewendet, um nur jedes Federchen zur Geltung zu bringen, auch Gold in den geſträubten grauen Federn der Kehle. Um jeden Widerſtand für den Pinſel zu beſeitigen hat Dürer das Pergament im beiläufigen Bereiche des Bildes erſt benetzt und mit einem Inſtrument geglättet [1]). Von ähnlicher Behandlung und gleicher Vorzüglichkeit ſind zwei Flügel eines Nuſshähers, einzelne Federn dieſes Vogels, dann Papageifedern und eine Muſchel auf einem groſsen, ſonſt unbezeichneten Blatte Papier im Berliner Muſeum. Einen ganzen, lebendigen Nuſshäher, ein unvollendetes Aquarell mit der unächten Bezeichnung 1509, beſitzt Mr. C. S. Bale in London; es iſt breiter behandelt; desgleichen auch ein todter Sperling in der Sammlung B. Hausmanns zu Braunſchweig. Ein groſser Reiher auf Pergament vom Jahre 1515 ſtammt aus der Grünling'ſchen Sammlung in Wien und befindet ſich jetzt bei H. Geh. Rath Haſſe in Göttingen. Daran reiht ſich eine Anzahl botaniſch genauer Abbildungen von Pflanzen und Blumen, deren Originalität ſich nicht wohl bezweifeln läſst, in der Albertina, in der Bremer Kunſthalle und in engliſchen Sammlungen, wenn es auch ſehr ſchwer iſt, die Grenze gegen die Menge der fälſchlich zugeſchriebenen und gefälſchten Stücke ſcharf zu ziehen. In den ſpäteren Jahren werden die Studien dieſer Art immer trockener und ſteifer, als wären ſie mehr um eines gegenſtändlichen, wiſſenſchaftlichen, als um eines künſtleriſchen Intereſſes willen gemacht.

Noch eine groſse Pergamentmalerei haben wir von Dürer aus dem Jahre 1516. Es iſt die Madonna mit der Nelke in der königlichen Galerie zu Augsburg [2]). Der lebensgroſse Kopf der Jungfrau, ein Oval von sehr regelmäſsigen Zügen, iſt ganz von vorne geſehen, von den Schultern iſt nur wenig ſichtbar, das Gewand iſt roth, der Grund von ſaftigem Grün. Sie hält eine rothe Nelke, das Kind in weiſsem Hemd-

1) Alte Copien des Flügels befinden ſich in der Heller'ſchen Sammlung auf der Bamberger Bibliothek und bei H. von Lanna in Prag, früher bei Erasmus Engert in Wien; die Auſsenſeite eines rechten Flügels und die Rückſeite des ganzen Vogels, gleicherweiſe Dürers Art nachahmend, bei Mr. Morriſon in London. Der Fälſcher dieſer Stücke iſt vermuthlich Hans Hofmann. Eine ganz ähnliche Miniatur auf Pergament, denſelben Vogel von der Rückenſeite in etwas gröſserem Maſsſtabe darſtellend, aber mit Hofmanns eigenem Monogramme bezeichnet, beſitzt H. Artaria in Wien.

2) Eine alte Copie darnach in Oel auf Holz früher bei Koller, jetzt bei Dr. Poſonyi in Wien. Vergl. Waagen, Kunſtdenkm. v. Wien. I, 338.

chen bis auf die Bruſt ſichtbar, eine Birne. Obwohl in dem beſchränkten Raume der Kopf zu groſs und alles zu ſehr gedrängt erſcheint, mag das Bild urſprünglich von reizender Wirkung geweſen ſein. Das blonde Haar, die hohle Hand der Madonna und das freundlich blickende Kindsköpfchen zeigen auch noch Spuren feiner, miniaturartiger Ausführung. Sonſt hat das Bild gar ſehr durch Putzen gelitten. Das Pergamentblatt war ſchon vor der Bemalung auf das Holz befeſtigt, auf dem es ſich noch befindet. In der Folge war es mit Oelfarbe überſtrichen worden. Conſervator Eigner hat es wieder gereinigt und übergangen, wodurch es einen Schein der ehemaligen Helligkeit wiedererhielt.

Eine ganz eigenthümliche Probe ſeiner Feinmalerei gab Dürer im Jahre 1510 in einem grau in grau gezeichneten Diptychon, deſſen urſprüngliche Beſtimmung nicht bekannt iſt; vermuthlich war es ein Hausaltärchen. Es behandelt eine von altersher beliebte bibliſche Parallele: Chriſtus, aus dem Grabe auferſtehend, und ſein Vorbild Samſon, mit dem Eſelskinnbacken die Philiſter niederſchlagend. Zuerſt erwähnt wird das Werk im Inventare der Imhoff'ſchen Sammlung von 1573 [1]: »2 tefelein, zuſammen gefaſst, hat A. Dürer getuſcht, mit kleinen Figuren, Sampſon und Chriſti vrſtend pr. fl. 20«; und ähnlich noch 1580 und 1588: »Item ein ſchwartz zuthuends Tefelein« etc. Nach einem ſpäteren Zuſatze ward es an Kaiſer Rudolph II. verkauft. In der kaiſerlichen Bildergalerie zu Wien befand ſich das Diptychon noch im Jahre 1783 [2]. Bald darauf muſs die eine Hälfte, die Auferſtehung Chriſti, fort gekommen ſein; ſie gelangte in die Sammlung des Prinzen de Ligne [3], und aus dieſer für 40 fl. in die Albertina. Die andere Hälfte, Samſons Philiſterſchlacht, gerieth erſt zur Zeit der franzöſiſchen Invaſion in den Beſitz des Generals Andréoſſy in Paris, ward von A. Poſonyi [4] zurückgebracht und gieng mit deſſen Sammlung wieder nach Paris an Mr. Hullot. Dieſer Flügel hat, der Oeffentlichkeit entrückt, weniger durch Nachdunkeln und Reibung gelitten als der andere.

Die Compoſition eines jeden der beiden Seitenſtücke beſteht eigentlich aus drei Abtheilungen, die von zierlicher, geſchmackvoller Re-

1) Eye, A. Dürer, Ueberſichtstafel Nr. 22.

2) Ch. v. Mechel, Verzeichniſs etc. S. 231, Nr. 6. »Zwo ſehr fleiſsig ausgeführte Zeichnungen auf grau Papier, mit Weiſs gehöht, in einer Rahme unter Glas. Die erſte ſtellt die Thaten Samſons, die andere die Auferſtehung Chriſti vor etc. Beide Zeichnungen ſind 1 Fuſs hoch und jede 6 Zoll breit«.

3) Bartſch, Catalogue 1794. S. 138. Lithogr. v. Pilizotti.

4) Katalog ſeiner Dürerſammlung, S. 56, Nr. 324.

naiffance-Architektur eingefafst, fich harmonifch übereinander aufbauen. Der gröfsere obere Theil enthält die Hauptdarftellung, abgefchloffen durch einen von Pfeilern getragenen Rundbogen. Samfon faft nackt und mächtig ausgreifend in der Art, wie die Renaiffance den Hercules zu bilden pflegt, fchmettert mit der Efelskinnlade ringsum die wohlgerüfteten Philifter nieder, dafs fie kunterbunt durcheinander purzeln. Im Hintergrunde fieht man ihn auf dem Berge links den Löwen bewältigen und die Thore von Gaza tragen; rechts ganz klein in der Halle des viereckigen Thurmes einer Stadt, wie ihm Delila die Haare abfchneidet. Ganz rechts ragt ein fchlanker fich verjüngender Säulenfchaft mit reichem korinthifierenden Capitäl aus dem darunter liegenden Felde in die Compofition hinein und trägt die kleine Figur eines Kriegers. Der untere Theil der Säule ift mit Widderköpfen und dergleichen reich verziert und der Sockel endigt nach unten in einen mächtigen, zwiebelförmigen Zapfen, deffen Spitze zwei geflügelte Knaben mit grofser Anftrengung heben, um fie in ein entfprechendes Loch der Staffel zu verfenken. Die zierliche Säule bildet gewiffermafsen den idealen Angelpunkt, um den fich die beiden Flügel drehen; fie erfetzt zugleich auf dem linken Flügel die reichere Gliederung der einfaffenden Pfeiler und Archivolte, durch welche hinwiederum der rechte ausgezeichnet ift; zugleich leitet fie die Verbindung mit der darunter liegenden zweiten Abtheilung ein. Ueberhaupt ift der Wechfel von Harmonie und Freiheit zwifchen den einander entfprechenden Räumen und Ziermotiven in den beiden Gegenftücken von einer ganz unvergleichlichen Genialität der Erfindung.

Die Auferftehung Chrifti auf der anderen Seite zeigt wefentlich diefelbe Anordnung, wie das entfprechende Blatt der grofsen Paffion in Holzfchnitt, das gleichfalls mit 1510 bezeichnet ift. Dafs die Draperie Chrifti dafelbft gegenfeitig erfcheint, macht die Verwandtfchaft beider Darftellungen vollends anfchaulich. Unter den Hauptbildern und zwifchen den Sockeln der feitlichen Pilafter bleibt Raum für einen Fries, der durch die launigen Grimaffen zweier bocksbeinigen und gehörnten Satyrn oder Teufelchen ausgefüllt wird; unter dem Samfon fieht man inmitten eine grofse Kugel liegen, daneben die beiden Teufel, die fich ganz drollig an den Kopf faffen, als hätte fie die Kugel eben vor die Stirne getroffen. Dazwifchen füllen Vafen mit Blumenfträufsen den Raum. Gegenüber auf dem Seitenftück unter Chriftus fieht man in der Mitte neben einem eigenthümlich geformten, leeren Täfelchen zwei folche Kugeln liegen, die Teufelchen aber an den beiden Enden kauern mit dem Rücken gegen einander gekehrt und das Geficht in beiden Händen verbergend, als ob fie bitterlich

weinten. Ein drittes Feld ganz unten bildet eine Art Predella oder Basement. Darin sieht man beiderseits geflügelte Engelkinder, die auf Delphinen reitend je eine Tafel an Ringen emporhalten mit der Inschrift: ALBERTVS DVRER NORENBERGENSIS FACIEBAT POST VIRGINIS PARTVM 1510 und dem Monogramme.

Schon diese auffällige Art der Bezeichnung, wie sie sich nur auf den gröfsten Gemälden findet, deutet an, dafs der Meister auf dieses kleine Diptychon einigen Werth gelegt hat. Dem entspricht auch der Vorbedacht, mit dem er an die Arbeit gieng. Die geistreiche Skizze zur Philisterschlacht, mit der Feder auf weifses Papier entworfen, befindet sich in der Ambrosiana in Mailand. Ein weiteres Stadium der Composition zeigt eine Pinselzeichnung auf grün grundiertem Papier im Beuth-Schinkelmuseum zu Berlin. Sie kommt dem vollendeten ganzen linken Flügel bereits nahe, entspricht ihm auch in der Gröfse. Nur sieht man in der mittleren Abtheilung, einer niedrigen Staffel, die Quere einen Mann hingestreckt, ganz eingehüllt, die Arme gekreuzt, die Füfse etwas über einander gelegt, das Haupt mit geschlossenen Augen zur Seite geneigt, der Mund offen wie bei tiefem Schlafe nach übermäfsiger Anstrengung. Dürer scheint dabei an den schlafenden Simson gedacht zu haben. Damit stimmt eine ganz reizende, leichte Federskizze in der Sammlung Hausmanns zu dem anderen rechten Flügel des Diptychons; dort sieht man an gleicher Stelle in einem Sarge eine Leiche liegen, welche, unmittelbar unter der Auferstehung, wohl nur die Leiche Christi bedeuten konnte. Dürer hat bei der Ausführung diese Zuthaten klüglich fallen lassen. Und welch' eine Ausführung ist das! Es ist das Feinste und Vollendetste, was Dürer in linearer Zeichnungsart gemacht hat. Die Umrisse und Schraffierungen sind schwarz und weifs auf violettgrauem Grunde mit solcher Zartheit und Bestimmtheit gezogen, dafs selbst ein so genauer Kenner der Technik, wie Adam Bartsch, dahinter einen Stich als Grundlage vermuthen konnte [1]).

Auch in der Kupferstichkunst begnügte sich Dürer nicht mit der bereits erlangten Meisterschaft. Er trachtete nicht blofs seine Stichelführung zu noch gröfserer Feinheit und Freiheit auszubilden, er suchte zugleich rastlos nach neuen technischen Mitteln zu ihrer Vervollkommnung. Gleich nach seiner Rückkehr aus Venedig befafste er sich zwar weniger als sonst mit dem Grabstichel. Er hatte sich, wie

---

1) Catalogue de la Coll. du Prince de Ligne, 1794, S. 139: »dessin d'une exactitude si étonnante, que l'on croirait presque, que les contours en sont gravés et retravaillés au pinceau par Dürer lui même« etc.

wir fahen, ganz der Tafelmalerei gewidmet in dem Wahne, als könnte er die Ungunft der heimathlichen Verhältniffe durch gefteigerten Kraftaufwand zwingen. Im Jahre 1507 vollendete er blofs das frühefte Plättchen feiner Kupferftichpaffion, die Kreuzabnahme; zwei andere folgten im nächften Jahre nach. Aus dem Jahre 1508 ftammen auch die kleine Madonna mit der Sternenkrone auf dem Halbmonde ftehend und dem Kinde eine Birne reichend (B. 31), dann der heilige Georg zu Pferde [1]; Andachtsbildchen für den Bedarf des Marktes; endlich »das Kreuz« (B. 22); fo nennt Dürer felbft in feinem Tagebuche den gröfseren Stich mit dem fterbenden Chriftus am Kreuze, zu feinen Füfsen die Trauernden, deren Seelenqualen Dürer nirgends anderwärts in einem vollendeten Werke zu folch' gewaltigem Ausdrucke gefteigert hat. Deutlich erfcheint er hier, und zwar zum letztenmale, vom Geifte Mantegnas angeweht; ja der heilige Johannes rechts mit den zufammen geprefsten Händen und dem weit geöffneten Munde, wie auffchreiend vor übergrofsem Schmerze, ift geradezu aus deffen grofsem Stiche, der Grablegung entlehnt.

In den Jahren 1511 und 1513 erft entftanden die beiden fchönften Madonnen unter den Kupferftichen Dürers. Sie find einander ähnlich, beide fitzen an einem Baume in der Landfchaft; die erftere mit dem fegnenden Kinde, auch genannt »mit der Birne« [2]; die andere das Kind an fich drückend (B. 35). Und zwar thut fie das recht herzhaft. Es ift das gleiche Motiv, welches Raphael in feiner Madonna di Casa Tempi, jetzt in München, angewendet hat, und fo wie dort guckt auch hier das Kind, Wange an Wange, grofs aus dem Bilde heraus. Beide Kupfer find fehr tief und ungemein glanzvoll geftochen. Nun, da Dürer des »fleifsigen Kläubelns« in der Malerei müde ward, um wieder »feines Stechens zu warten«, vollendete er rafch auch die geftochene Paffion, an der er bisher langfam weiter gearbeitet hatte. Zehn von den 16 Blättchen, aus denen fie befteht, tragen die Jahreszahl 1512; nur das letzte Blatt, welches fo eigenthümlich aus dem Rahmen der Folge herausfällt, die Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes, ift erft 1513 hinzugefügt. Diefen Abfchlufs der Folge kann Dürer unmöglich beabfichtigt haben. Wir gehen kaum fehl, wenn wir annehmen, dafs er noch an die Vermehrung derfelben durch andere Blätter dachte, dafs aber das Unternehmen, wie fo manches andere, unvollendet blieb oder doch nur nothdürftig abgefchloffen ward. Die einzelnen Darftellungen find zu populär geworden, als dafs es einer Befchreibung

---

1) B. 54. Vergl. jedoch auch oben S. 239.

2) B. 41. Eine leichte Federfkizze dazu in der Sammlung Pofonyi-Hullot, Nr. 326.

bedürfte. Erstaunlich ist die Beharrlichkeit, mit welcher Dürer sich in der ganzen Folge, Jahre hindurch auf einer ganz gleichmäfsigen Höhe der Vollendung behauptet hat. Die Stechweise ist noch dieselbe wie in Adam und Eva von 1504, nur ist das Stichfeld meist noch mehr gedeckt und alles mehr in den Schatten als in's Licht modelliert. In Ermangelung eines förmlichen Abschlusses der gestochenen Passion bildet einen solchen wenigstens chronologisch und ideell das herrliche Schweifstuch mit dem Haupte Christi, von zwei in den Lüften schwebenden Engeln gehalten (B. 25). Es ist allerdings ein Querblatt und von gröfserem Formate, fällt aber doch wenigstens durch seine Jahreszahl 1513 und durch die gleichfeine stecherische Behandlung an den Schlufs jener Folge. Dafs sich Dürer später nicht mehr versucht fühlte, die gestochene Passion fortzusetzen, scheint mir auch noch einen ganz äufserlichen technischen Grund zu haben. Im Jahre 1514 ändert Dürer nämlich seine Stichtechnik so wesentlich, dafs er mittels seiner neuen Art ferner unmöglich so ebenmäfsige Seitenstücke zu den älteren Blättern hätte liefern können. Die mühsam festgehaltene Gleichartigkeit der ganzen Folge hätte somit durch jede weitere Vermehrung der Stiche einen argen Stofs erlitten.

Seit dem Jahre 1510 macht Dürer nämlich fortwährend neue technische Versuche, die für die Zukunft der Kupferstechkunst von gröfster Bedeutung sein sollten. Schon jener grofse niederländische Maler, den wir, so lange sein Name nicht erforscht ist, mit Duchesne den Meister von 1480, oder besser den Meister des Amsterdamer Cabinetes nennen, übte in seinen zahlreichen, doch sehr seltenen Stichen, eine Technik, deren zarte, flaumige Wirkung wir vornehmlich der Schneidenadel zuschreiben müssen. Wolgemut ahmte ein und das andere seiner Blättchen glücklich nach. Nun versucht sich auch Dürer in dieser Art einer leichteren, freieren Bearbeitung der Kupferplatte. Sein erster Versuch scheint die heilige Veronica mit dem Schweifstuche von 1510 gewesen zu sein [1]). Das Blättchen hat Aehnlichkeit mit dem entsprechenden kleinen Stiche von Schongauer. Die Zeichnung ist einfach, die Handhabung der kalten Nadel noch ungelenk, der Druck unrein in den Angeln. Weiter geführt ist die gleiche Behandlung schon in dem Schmerzensmann mit gebundenen Händen, der in einen Mantel gehüllt dasteht; bezeichnet mit 1512 (B. 21).

1) Bartsch Nr. 64. Man kennt davon blofs zwei Abdrücke; der eine befindet sich in der Albertina, darnach die moderne Copie von A. Petrak; der andere ward in der Versteigerung der Verstolk'schen Sammlung zu Amsterdam 1851 für 410 Gulden verkauft und kam in die Privatsammlung des Königs, jetzt der Königin-Wittwe von Sachsen.

Völlig ausgebildet erfcheint die Technik erft in St. Hieronymus mit dem Weidenbaume von demfelben Jahre (B. 59). In einer Felfenfchlucht fitzt der greife Heilige mit entblöfstem Oberkörper vor einem, als Tifch verwendeten Brette und betet das Crucifix an. Vorne links liegt der Löwe, rechts fteht ein theilweife abgeäfteter Weidenbaum. Auf einem Zettel am oberen Rande fteht 1512, links in der Mitte an dem Felfen grofs das Monogramm. Je einen Abdruck vor diefem Monogramme befitzt das Britifche Mufeum in London und die Albertina in Wien. Insbefondere diefe früheften Drucke — und nur einige wenige unter den mit dem Monogramme bezeichneten — geben uns einen Begriff von dem, was Dürer damit beabfichtigte. Sie find von einer farbigen Tiefe, von einer malerifchen Leuchtkraft, wie fie erft Rembrandt wieder in die Radierung eingeführt hat. Man denkt unwillkürlich an deffen analoge Darftellungen desfelben Heiligen [1]). Mit fo vollendetem Gefchick handhabt Dürer gleich auf den erften Wurf ein fo zukunftreiches Verfahren. Der gleiche Grad, derfelbe Ton der erften Abdrücke läfst auf eine nahe verwandte Technik fchliefsen, und es ift faft undenkbar, dafs fich Rembrandt an diefen Verfuchen Dürers nicht ein Mufter genommen habe. Diefer liefs es freilich dabei bewenden. Er führte nur noch ein Blatt, gleichfalls gröfseren Formates, in der gleichen Weife mit der Nadel aus; es ift die heilige Familie an der Mauer (B. 43) mit S. Maria Magdalena und zwei Männern zur Rechten. Obwohl unbezeichnet gehört das Blatt ohne Zweifel in dasfelbe oder in das nächfte Jahr. Die in der Mitte fitzende Madonna mit der Perlenfchnur im Haar, dem Schleier auf dem Haupte, vor fich niederblickend, ift eine der edelften Geftalten, die Dürer erfunden hat. Doch auch diefes Blatt läfst fich nur nach den erften, fehr feltenen Abdrücken beurtheilen. Die fpäteren, gewöhnlichen Drucke von diefer, wie auch von den beiden zuvor genannten Platten, geben nur ein ganz trockenes, leeres Gerippe der eigentlichen Arbeit, nur einen ganz matten Schein ihrer urfprünglichen Wirkung. Die feichte Stichweife vertrug eben nur eine geringe Zahl von Abdrücken; die Platte nutzte fich unter der Preffe fehr fchnell ab. Diefe Erfahrung veranlafste Dürer ohne Zweifel, die neue Technik alsbald wieder aufzugeben. Dürer verftand es noch nicht einer fo zart geritzten Platte durch fortwährende Retouche die Druckfähigkeit zu erhalten oder vielmehr ihr immer auf's Neue durch Nacharbeiten Haltung zu geben; fei es, dafs er auf diefen Gedanken gar nicht verfiel, dafs es ihm zu

1) Bartfch, Nr. 103 und 104.

mühfam erfchien — oder aber, dafs es fich doch mit dem von ihm angewendeten Verfahren nicht ganz vertrug.

Man hält die befchriebenen vier Blätter Dürers allgemein für Drucke von unmittelbar mit der kalten oder trockenen Nadel geritzten Kupferplatten[1]), und an den vorliegenden Abdrücken, zumal den erften, gratigen, läfst fich auch fchwerlich etwas anderes als der Effect der Schneidenadel nachweifen. Gleichwohl kann ich die Vermuthung nicht unterdrücken, dafs Dürer bereits damals und an diefen Platten es verfucht habe, feine Zeichnung mittelft eines Aetzwaffers auf Kupfer zu fixieren, dafs aber feine Säure zu fchwach war, um diefes Metall genügend zu ätzen, fo dafs er fich genöthigt fah, die Radierung ganz mit der kalten Nadel zu übergehen, um ihr die genügende, freilich wenig dauerhafte Druckfähigkeit zu geben. Ja bei dem zuletzt genannten Blatte, der heiligen Familie an der Mauer, fcheint ihm dies gar nicht nach Wunfch gelungen zu fein. Die Arbeit dürfte fchon bei der Aetzung verunglückt fein; daher das Unklare und Tonige auch der beften Abdrücke. Der Aetzgrund wird nicht Stand gehalten haben. Dürer gab darum wohl fchliefslich die Vollendung der Platte auf, und nur deshalb mag diefelbe ganz ohne alle Bezeichnung geblieben fein. Es würde jedoch zu weit führen, wollte ich über technifche Subtilitäten und Unterfuchungen mit der Loupe Rechenfchaft geben, die doch zukeinem völlig überzeugenden Refultate führen, wenn nicht die Chemie und ihre Gefchichte uns dabei zu Hilfe kommen. Wir wiffen auch nicht, welcher von den damals in Nürnberg lebenden Mathematikern und Naturforfchern Dürers Rathgeber in diefen Dingen gewefen fein mag. Wir befcheiden uns daher bis auf weiteres bei allgemeineren Gründen.

Die Aetzung auf Eifen ift bald darauf kein Geheimnifs mehr für Dürer. Aus dem Jahre 1515 befitzen wir bezeichnete Eifenradierungen von ihm, die ihn mit dem Verfahren ganz vertraut zeigen. Noch in das Jahr 1514 dürfte ein unbezeichnetes Blatt fallen, auf welchem er die Entwürfe von fünf ganz verfchiedenen Figuren regellos zufammen geftellt hat, fo weit eben der Raum der Platte reichte. Es galt ohne Zweifel nur eine Probe im Aetzen. Beliebige Studien wurden dazu benützt, wie fie die Zeichenmappe des Meifters gerade darbot. Bartfch (Nr. 70) hatte daher ganz recht nach keiner Bedeutung und keinem beftimmten Titel des Blattes zu fuchen. Der knieende männliche Act in der Mitte ftammt offenbar noch von der italienifchen Reife. We-

---

1) Vergl. E. Harzen, über die Erfindung der Aetzkunft, Archiv f. z. K. 1859, V. 119 ff.

nigftens deuten die völligen Glieder auf ein italienifches Modell, und ihre entgegengefetzte Bewegung erinnert nur fehr an den Contrapofto des älteren Sansovino oder Andrea Contucci, und Michelangelos [1]). Rechts fieht man den Oberkörper eines liegenden weiblichen Actes; dazwifchen ein Satyr und ein alter Männerkopf. Links fieht man die halbe Figur eines Mannes im Profil, zu welcher fich die Vorlage in einer Federfkizze der Albertina erhalten hat. Der Mann, welchen die Zeichnung ftark linkshin gewandt in Barett und Hemdärmeln, den Unterarm auf eine Fläche, wohl den Tifch gelegt, darftellt, ift kein anderer als Dürers Bruder Andreas. Die Skizze erfcheint auf der Radierung genau im Gegenfinne; nur ift der Kopf weniger ftark abgewendet und mit etwas Bart verfehen. Da die flüchtige Zeichnung mit der ächten Bezeichnung von 1514 Dürer gerade zur Hand war, als er den Radierverfuch machte, dürfte diefer wohl auch noch demfelben Jahre angehören.

Nach einer fo gelungenen Probe ftand der Anwendung der Radierung auf Eifen und Stahl freilich nichts im Wege. Dürer ätzte im Jahre 1515 den kleinen fitzenden Schmerzensman an (B. 22), fodann den grofsen Chriftus auf dem Oelberge im Profile rechtshin knieend (B. 19). Die Zeichnung zu Letzterem, im Gegenfinne mit der Feder entworfen und mit einem kräftigen Pentimento am Gewande verändert, befindet fich in der Albertina; desgleichen eine andere viel günftigere Aufnahme desfelben betenden Heilands allein, mit der gleichen fo gelungenen Draperie, mehr von vorne gefehen; eine der edelften Chriftusfiguren von Dürer. Die Jahreszahl 1516 tragen zwei andere Radierungen; die Entführung eines nackten Weibes durch einen nackten Mann auf einem rechtshin fprengenden, phantaftifchen Einhorn (B. 72); ein grofses Blatt, das wohl einen Gegenftand der Mythologie darftellen foll — ob den Raub der Proferpina durch Pluto, wie Heller meint, bleibe dahingeftellt. Die Freiheit, mit welcher diefe Eifenplatte bereits geätzt ift, gedeiht bis zur Flüchtigkeit in dem von einem Engel in die Lüfte gehaltenen Schweifstuche der Veronica (B. 26); es mag gleich unmittelbar auf die grundierte Platte entworfen fein. Nachdem fo auch diefe Technik überwunden ift, macht Dürer nur noch einmal von derfelben Gebrauch in dem grofsen Querblatte, genannt die Kanone von 1518 (B. 99). Eine grofse Nürnberger Feldfchlange,

---

1) C. v. Lützow machte mich auf die Aehnlichkeit der Figur mit der kauernden Anatomie des Michelangelo aufmerkfam. Schon der Eros im South-Kenfington-Mufeum, eine frühe Arbeit von Michelangelo, hat die gleiche kauernde Stellung. Es wäre dies die einzige Spur von einem Einfluffe des grofsen Florentiners auf Dürer.

mit dem Stadtwappen verfehen und umgeben von Landsknechten wird von fünf Türken refpectvoll angeftaunt — fie foll ihnen wohl zur Warnung dienen — und im Hintergrunde dehnen fich die Fluren der heimathlichen Landfchaft, zu deren Schutze fie beftimmt ift. Dafs diefe fämmtlichen fechs Blätter auch wirklich von Eifen- oder Stahlplatten abgedruckt find, beweifen fchon die ihnen eigenthümlichen Roftflecke auf den fpäten Abdrücken.

Ein Spiel des Zufalls wollte es, dafs das letzte Blatt, mit welchem Dürer von der Eifenradierung Abfchied nimmt, durch den Gegenftand feiner Darftellung auf jenes Gebiet hindeutet, auf welchem die neue Erfindung insbefondere eine reiche Zukunft finden follte — nämlich auf das der Waffen und Rüftungen. Für den damals aufkommenden Luxus in Harnifchen, Helmen und allen Arten von Rüftzeug war in der Aetzung auf Eifen ein fehr willkommenes Mittel der Ornamentierung geboten, ungleich leichter und vollkommener als das frühere Schneiden und Gravieren des Metalles. Es bildet fich denn auch dafür in den Städten bald eine ganz eigene Berufsklaffe von Kunfthandwerkern, nämlich die der fogenannten Aetzmaler. Dürer felbft fcheint noch die Anwendung der Aetzung auf die Verzierung des ritterlichen Eifenkleides vermittelt zu haben. So fchliefse ich aus drei Federzeichnungen aus dem Jahre 1517, welche verfchiedene Theile einer Rüftung vorftellen. Die eine zeigt das ftark ausgebauchte Vifier, die andere eine Stichplatte oder Armberge — mit der Beifchrift »gardepras« von Dürers Hand — beide in der Albertina; ein dritter ähnlicher Beftandtheil, es fcheint ein Achfelkamm, in der Sammlung Pofonyi-Hullot [1]). Die reichen, malerifchen Verzierungen darauf können nicht leicht eine andere Beftimmung gehabt haben, als eingeätzt zu werden. Sie vergleichen fich theils den Ornamenten an der Ehrenpforte, theils den Randzeichnungen im Gebetbuche Kaifer Maximilians, und es ift höchft wahrfcheinlich, dafs auch die Prachtrüftung, deren Bruchftücke fie find, für »den letzten Ritter«, den Kaifer felbft beftimmt war. Dürer ftand ja, wie wir hören werden, damals in feinen Dienften.

Soweit wir bisher in der Frage unterrichtet find, ift Dürer der Erfinder der Aetzkunft oder Radierung. Die Anficht Harzens [2]), dafs Daniel Hopfer von Augsburg die Kunft des Aetzens von Lombardifchen Waffenfchmieden erlernt und nach Deutfchland gebracht, dafs ferner Dürer auf einer, gar nicht beglaubigten Reife nach Augsburg im Jahre 1515 die Technik kennen gelernt habe, ift durch nichts

1) Katalog Nr. 333. | 2) a. a. O. S. 133.

unterftützt. Dürer kömmt nachweislich erft 1518 nach Augsburg; und die Annahme, als hätten die Hopfer, die ja Dürer zu copieren pflegten, und Hans Burgkmair früher als er auf Eifen radiert, entbehrt aller Begründung. Dagegen verfichern mich erfahrene Kenner des betreffenden Antiquitäten-Gebietes, dafs es keine geätzten Rüftungen giebt, deren Herftellung vor das Jahr 1520 zu fetzen wäre. So lange alfo keine ftichhaltigeren Einwürfe vorgebracht werden, bleibt wohl Dürern die Ehre der Erfindung gefichert. Und zwar ftellt fich meines Erachtens der Sachverhalt vorläufig etwa folgendermafsen dar: Einmal auf den Gedanken der Aetzung verfallen, oder von gelehrten Freunden darauf geführt, verfucht es Dürer zunächft in den Jahren 1510—1514 mit der Radierung von Kupferplatten. Diefe werden aber von feiner Säure zu fchwach angegriffen, erfordern mühevolle Nacharbeiten mit der trockenen Nadel, ohne fchliefslich unter der Preffe eine lohnende Anzahl von Abdrücken zu liefern. Er giebt daher diefe Verfuche auf und geht im Jahre 1514 zur Aetzung der Zeichnung auf Eifenplatten über. Es gelingt ihm vollftändig, die Abdrücke werden ungemein kräftig ohne alle Retouche. Doch auch von diefem Verfahren machte er keinen umfaffenden Gebrauch, da das fpröde Material eine feinere Durchbildung nicht zuliefs und fomit keine Vortheile gewährte, die nicht fchon der Holzfchnitt in erhöhtem Mafse darbot. Ueberdies war das blanke Eifen auf die Dauer vor Roft nicht zu fchützen.

War Dürer fomit von den Ergebniffen der reinen Radierung keineswegs befriedigt, fo fand er in der Aetzung doch ein willkommenes Mittel zur Erleichterung und Vervollkommenung des Kupferftiches. Anders wüfste ich mir wenigftens den Umftand nicht zu erklären, dafs gerade mit dem Jahre 1514, da Dürer auf die mit der blofsen Nadel übergangene Kupferradierung verzichtet, fein Kupferftich einen von dem bisherigen Anfehen völlig verfchiedenen Charakter annimmt. Immer gute, frühe Drucke in Vergleich gezogen, zeichnen fich die älteren Stiche aus durch ihre tiefe Schwärze, durch den fchärfern Gegenfatz zwifchen Licht und Schatten, durch ein gewiffes glafiges Leuchten überhaupt. Dies gilt noch von den Kupfern des Jahres 1513, von der Madonna am Baume (B. 35), von dem Schweifstuche, das zwei Engel halten (B. 25) und von dem berühmten »Reiter« oder »Ritter, Tod und Teufel« (B. 98). Die fpäteren Stiche Dürers erft erhalten die eigenthümliche, mehr gleichmäfsige, mattere Stimmung, jenes zarte, filbergraue Gewand, das fie fo vornehm kleidet. Die Madonna an der Stadtmauer fitzend (B. 40) bildet, fcheint es, noch den Uebergang zu der neuen Technik; ihre Behandlung ift ungleich

und zeigt namentlich in den Fleiſchtheilen des Kindes und im Kopfe der Maria noch die ſchärferen, ſchwärzeren Stichelzüge der älteren Blätter. Sie läge ſomit hart an der Grenzſcheide der beiden Manieren. Dagegen gehörten die Maria mit kurzem Haar, auf dem Halbmonde ſtehend, (B. 33) und die ſämmtlichen ſechs anderen Kupfer des Jahres 1514, darunter Hauptblätter wie die Melancholie und St. Hieronymus in der Stube, zu der neuen Gruppe. Die plötzlich eintretende Verſchiedenheit ſetzt ein grundſätzlich verändertes Verfahren voraus. Leider iſt uns aus der ganzen ſpäteren Thätigkeit Dürers ſeit 1508 kein Probedruck erhalten, der uns über ſeine Technik Aufſchluſs geben könnte. Nach den vorhandenen Anhaltspunkten kann ich mir jenen Gegenſatz nur durch die ſchärfere Abkantung des Stichelſtriches gegenüber der poröſen Begrenzung der geätzten Linie erklären.

Dürer hätte demnach der Radierung auf Kupfer bloſs inſoferne entſagt, als er ſie mit ſeiner Grabſtichelarbeit verſchmolz. Die Nadel hatte ſich als unzulänglich erwieſen, er unterordnete ſie daher dem längſt erprobten Stichel. Er wahrte dieſem das Uebergewicht, indem er ſich begnügte ſeine Stiche ganz leicht vorzuätzen, um ſie dann Strich für Strich mit dem Grabſtichel auszuputzen und zu vollenden. Immerhin wäre damit der mühſeligen Stichelarbeit groſser Vorſchub geleiſtet und ein für Jahrhunderte gebräuchliches Verfahren begründet. Man vergleiche z. B. die beiden einander ſo ähnlichen Darſtellungen der Immaculata als Himmelskönigin: die Madonna mit der Sternenkrone aus dem Jahre 1508 (B. 31) und jene mit Krone und Szepter von 1516 (B. 32), welche ſich faſt in allen Sammlungen neben einander geſtellt finden, und man wird auf den erſten Blick des groſsen Gegenſatzes in ihrer Geſammthaltung gewahr werden [1]). Bei näherem Zuſehen wird man ſich aber auch in den ſtumpferen, ausgefranſten Strichen des zweiten Blattes über die Spuren der Radierung Rechenſchaft geben. Erfahrene Sammler und Händler haben daher längſt den matten, grauen Abdrücken von Dürers ſpäteren Stichen den Vorzug vor den ſaftigen, ſchwärzeren gegeben.

Es verdient noch beachtet zu werden, daſs auch bei Lucas von Leyden, dem geſchickteſten, genialſten Nachfolger Dürers, die Radierung zuerſt in einer ähnlichen ſchüchternen Weiſe auftritt, indem

---

1) Von der erſteren Madonna, Bartſch 31, beſitzt das königl. Kupferſtichcabinet in Berlin einen Abdruck von der unvollendeten Platte, auf welchem der äuſsere Strahlenkranz der Glorie den inneren oben nicht gänzlich umſchlieſst. Die Auffindung eines ähnlichen Plattenzuſtandes von einem Stiche Dürers, deſſen Entſtehung über das Jahr 1514 herabreicht, wäre für die Erledigung der techniſchen Frage von gröſster Wichtigkeit.

fie fich noch mit der Stichelarbeit verbindet. Die früheften Beifpiele davon fallen in das Jahr 1520, darunter das berühmte Bildnifs Kaifer Maximilians [1]). Alles Beiwerk ift hier geätzt und blofs ftellenweife mit dem Stichel übergangen, während der Kopf vollftändig mit dem Grabftichel ausgeführt ift. Dürer kam in jenem Jahre nach Antwerpen. Und wenn er Lucas vielleicht auch erft im folgenden Jahre dort perfönlich kennen lernte, fo hat derfelbe doch ficherlich jene Verfuche nur im Hinblick auf Dürers Vorgang gemacht. Uebrigens hat auch Lucas von Leyden von der Radierung keinen ausgedehnteren und keinen ausfchliefslichen Gebrauch gemacht. Die Vorficht, mit welcher die neue, mehr malerifche Technik aufgenommen wird, erinnert an die Einführung der Oelmalerei, die auch lange erft neben der alten Temperatechnik und mit diefer verbunden vorkommt, bevor fie diefelbe verdrängt und ganz felbftändig wird.

Eine eigenthümliche Ausnahme unter Dürers Stichen bildet noch das kleine Kreuzchen [2]), genannt »der Degenknopf«; ein kleines Rund, 37 Millimeter im Durchmeffer von wunderbar feiner Ausführung, darftellend den Gekreuzigten zwifchen Johannes und Maria. Bartfch hatte das Original mit einer der beiden älteren täufchenden Copien verwechfelt, verbefferte fich aber bereits in der Anordnung des Dürerwerkes in der kaiferl. Hofbibliothek zu Wien, worauf dann Paffavant die Berichtigung in die Literatur einführte [3]). Schon der Umftand, dafs auf den ziemlich feltenen Abdrücken Maria rechts, alfo zur Linken des Gekreuzigten, fteht und Johannes zur Rechten, fodann dafs die Infchrift des Täfelchens INRI umgekehrt erfcheint, beweift, dafs das Plättchen nicht zum Drucke beftimmt, alfo ein Niello war. Dürer nahm fomit wohl nur einige Probedrucke von dem Plättchen; und zwar war dasfelbe von Gold. Er fchreibt darüber felbft an Spalatin zu Anfang des Jahres 1520: „Auch fchick' ich hiemit zwei gedruckte Kreutzle, find in Gold geftochen, und eins für Euer Ehrwürden" [4]). Damit ftimmt genau der Bericht des Strafsburger Baumeifters Daniel Specklin (geb. 1536 † 1589) in feinem Briefe, der fich bei dem Abdrucke im Städel'fchen Inftitute zu Frankfurt befindet, wo es weiter von Dürer heifst: »Und hat er's dem König und Kaifer Maximilian dem Erften, in eitel Gold geftochen, welches güldene Blatt ob in einen

1) Bartfch, P. Gr. VII. 432, Nr. 172. Vergl. Nr. 29, 125, 150 und 159.

2) B. 23, Copie A.

3) Vergl. auch Derfchaus Einwand bei Heller S. 394. ferner Schorn im Kunftblatt v. 1830, Nr. 14, S. 56 und dasfelbe v. 1840 Nr. 55. u. Nr. 94, S. 396; 1847, Nr. 13, S. 51; Deutfches Kunftbl. v. 1852, Nr. 17, S. 144.

4) Zeitfchrift f. bild. Kunst III. S. 7. und Dürers Briefe 44.

Schwertknopf kommen ift. Welches Schwert fammt diefem Crucifix ich etlichemalen zu Innsbruck gefehen hab' in der Rüftkammer; ift nachmals gen Wien kommen, da hab' ich's wiederum in der Rüftkammer gefehen im Jahr 1556«. Und in der That befindet fich das Schwert noch in Wien in der Ambrafer Sammlung, nur ift das Dürer'fche Goldplättchen längft abhanden gekommen. Die runde Vertiefung an der Vorderfeite des rautenförmigen Griffendes, wo dasfelbe eingelaffen war, mifst fo wie die Abdrücke 37 Millimeter im Durchmeffer [1]). Die andere, entgegengefetzte Seite des Knaufes zeigt auf einem emaillierten Silberplättchen vier Wappen, vermuthlich von Nürnberger Familien [2]). Das Schwert fcheint fomit zu einem Gefchenke für den Kaifer gedient zu haben. Und da Maximilian I. bereits am 12. Januar 1519 ftarb, dürfte die Entftehung von Dürers Niello nicht über das Jahr 1518 herabzufetzen fein. Seine Benennung »Degenknopf« beruht, wie wir alfo fehen, auf einer guten Tradition. Das kleine, vielbewunderte Kunstwerk war mit dem blofsen Grabftichel ausgeführt. Es ift wohl das einzige, was Dürer fo in Gold geftochen hat, und zugleich der kleinfte feiner Stiche [3]).

Mehr noch als im Kupferftich ergofs fich der unerfchöpfliche Reichthum Dürers im Holzfchnitte. Die Vollendung des Allerheiligenbildes bezeichnet auch auf diefem Gebiete den Höhepunkt feines Schaffens; ja das Meifterftück, der grofse Holzfchnitt der Dreifaltigkeit vom Jahre 1511 (B. 122) ift fozufagen nur eine Variante der Mittelgruppe in jenem Gemälde; er erfcheint wie eine Nebenfrucht derfelben Studien. Die Sorgfalt und das Zartgefühl, mit welchem hier der Holzfchnitt die Zeichnung des Meifters wiedergab, übertrifft alles, was die Technik bis dahin aufzuweifen hatte, und auch das, was fie in der Folge noch erreichte. Die Strichlagen find mit einer Weich-

1) An feiner Stelle befindet fich nun ein Ofterlämmchen in Silberblech getrieben, eine fpäte, ganz werthlofe Arbeit.

2) Wenigftens laffen fich zwei derfelben als Nürnberger Familienwappen beftimmen. Auf quadriertem Schilde: 1. wie ein fchwarzer Widderkopf mit rothen Hörnern linkshin im goldenen Felde; 2. Eine halb filberne, halb rothe Lilie im umgekehrt gefärbten Felde — Wappen der Nürnberger Welfer; 3. Eine halb filberne, halb fchwarze fchrägftehende Lilie im entgegengefetzt gefärbten Felde; 4. Zwei goldgekrönte, filberne Löwen, kreuzweife im rothen Felde, Wappen der Ammon. Vergl. Freih. v. Sacken, Die Ambrafer Sammlung, Wien 1855. I, 269.

3) Zugefchrieben wird ihm zwar ein noch kleinerer Hieronymus in der Wüfte (B. 62) mit blofs 29 Millimeter Durchmeffer, welchen fchon Sandrart als einzige Seltenheit in der Sammlung des fchwedifchen Refidenten Spiring im Haag bewunderte; es ift eine ganz kräftige Radierung auf Kupfer, in Dürers Art gezeichnet und mit Anlehnung an deffen Stiche und Holzfchnitte desfelben Gegenftandes hergeftellt. Noch weniger kömmt ein anderes Niello, das mit Recht fogenannte Parisurtheil (B. 65) für Dürer in Betracht.

heit und Feinheit umſchnitten, daſs nichts mehr an die Doppelthätigkeit von Feder und Meſſer mahnt. Wie aus einem Guſſe erſcheint das Bild; mehr noch als eine Handzeichnung, denn der Druck nimmt ſelbſt die Zufälligkeiten des Materiales fort, welche Feder und Pinſel niemals vermeiden können. Die grauen, frühen Drucke wetteifern in ihrem zarten Geſammttone faſt mit der Wirkung der beſten Kupferſtiche Dürers. Dazu kömmt der Adel der Compoſition und der in ihr waltenden Empfindung: Gott Vater in hoheitvoller Theilnahme auf den gemarterten Leichnam des Sohnes blickend, den er in ſeinem Schooſse hält; die Engel mit den Marterwerkzeugen, die in demüthiger Trauer ihn umſchweben. Gleichwohl blieb Dürer ſelbſt nicht blind gegen die Härten und Verzerrungen, welche namentlich den Leichnam Chriſti entſtellen. Er wiederholte daher im Jahre 1515 die Zeichnung mit Veränderungen, die von ſeiner raſtlos beſſernden Selbſtkritik Zeugniſs geben. Er gab nun der Leiche eine edlere Haltung, bedeckte deren Beine mit der Draperie und gab der Liebe des Vaters deutlicheren Ausdruck. Die ſo verbeſſerte, gleichſeitige Federzeichnung befindet ſich in der Ambroſiana zu Mailand. Dürer hat ſie gewiſs nur zur eigenen Belehrung und Befriedigung gemacht.

Um dieſelbe Zeit entſtand noch eine Reihe anderer Holzſchnitte, die ſich an Vollendung mehr oder minder der Dreifaltigkeit nähern. So mi Jahre 1510 der Geisler (B. 119), der entkleidet vor dem Altare kniet und im Begriffe iſt Buſse zu thun. Der Kopf des wohlgebauten Mannes erinnert lebhaft an Dürers eigene Züge. Der erſte Entwurf dazu, eine leichte Federzeichnung in demſelben Sinne, befindet ſich im Britiſchen Muſeum. Aus demſelben Jahre ſtammen die beiden Gegenſtücke: die Enthauptung Johannes des Täufers und die Darbringung ſeines Hauptes durch Salome an der Tafel des Herodes; (B. 125 u. 126) zierlich behandelte Cabinetſtücke, die ſreilich mehr Modebildern, als heiligen Gegenſtänden gleich ſehen. Vorzügliche Formſchnitte aus dem Jahre 1511 ſind: Die Meſſe des heiligen Gregor (B. 123) und St. Hieronymus in der Zelle (B. 114), ein würdiger Vorläufer des berühmten Kupferſtiches von 1514. Der leichte Entwurf zu letzterem aus demſelben Jahre, eine Federzeichnung im Gegenſinne zum Holzſchnitte, befindet ſich in der Ambroſiana zu Mailand. Ferner St. Chriſtoph mit den flatternden Gewändern (B. 107), wenn auch das Monogramm bei der Jahreszahl 1511 fehlt [1]); ſodann die Anbetung der

1) Dagegen iſt der groſse Holzſchnitt mit demſelben Heiligen von 1525 (Bartſch 105) ebenſowenig von Dürer, wie die Zeichnung dazu im Nationalmuſeum zu Peſt; es iſt die Arbeit eines anderen Meiſters, der bloſs das Monogramm Dürers beigefügt wurde.

heil. drei Könige (B. 3), gröfser als die Blätter des Marienlebens und nicht viel kleiner als die der grofsen Passion, zu deren Erweiterung der Entwurf vielleicht ursprünglich hätte dienen sollen. Die Darstellung hat manche Aehnlichkeit mit dem ersten Blatte der »grünen Pasion« von 1504, nur ist die Szene nicht wie dort von vorne, sondern von der Seite aufgenommen. Schwächer und offenbar von anderer, minder geschickter Hand geschnitten sind die beiden heiligen Familien des Jahres 1511, diejenige mit den beiden musicierenden Engeln und mehreren Heiligen (B. 97) und die andere mit dem hüpfenden Christkinde (B. 96). Der überlange Oberkörper und die steife Haltung des heiligen Joachim, der auf letzterem Blatte links vorne sitzt, erklärt sich aus der Vorlage zu dem Holzschnitte, einer Federzeichnung in der Albertina; auf dieser ist die Figur nämlich stehend gebildet, und sie wurde bei der Umwandlung in eine sitzende nicht genügend abgeändert. Unbedeutend aber selten ist das kleine Blatt: Kain und Abel (B. 1), eigentlich blofs ein nackter Mann, der einen anderen mittest einer Axt erschlägt, und weiter nicht als der biblische Gegenstand gekennzeichnet.

Bis 1511 mufs auch das hübsche Wappen des Michel Behaim (B. 159) entstanden sein, da der Besteller in diesem Jahre starb. Es ist merkwürdig durch die kurze Inschrift, mit welcher Dürer den Holzstock begleitete [1]). Sie lautet: »Ich schick Euch dies Wappen wieder; bitte lafst's also bleiben; es würd' Euch's so keiner verbessern, denn ich hab's mit Fleifs künstlich gemacht; darum die's sehen und verstehen, die werden Euch wohl Bescheid sagen; soll man die Läuble auf dem Helm über sich werfen, so verdecken sie die Binden«. Sehr mit Unrecht hat man aus diesen Zeilen schliefsen wollen, dafs Dürer selbst den Stock geschnitten habe. Das gerade Gegentheil geht daraus hervor, denn jene Zeilen schrieb Dürer sicher v o r und nicht n a c h dem Schnitte des Stockes. Der Sachverhalt kann nur etwa folgender gewesen sein: Dürer hat das Wappen auf den Holzstock gezeichnet; Behaim gefällt das herabhängende Laub- oder Zattelwerk nicht, er möchte es nach oben zurückgeschlagen haben; Dürer aber geht darauf aus heraldischen Gründen nicht ein und sendet ihm den Stock mit der Bemerkung zurück, dafs durch eine solche Veränderung die wulstförmige Zindelbinde, welche den Helm krönt, verdeckt würde. Ueber eine so eingreifende Correctur konnte nur angesichts der Zeichnung verhandelt werden; nach vollendetem Schnitte wäre deren Herstellung mit grofsen Schwierigkeiten verbunden gewesen. Die Wahl des Form-

1) Campe, Reliquien 54; Dürers Briefe 38.

ſchneiders blieb offenbar dem Beſteller überlaſſen, dem der Maler bloſs die Zeichnung lieferte.

Wie viel es dabei auf den Holzſchneider ankam, lehrt ja der Vergleich der Dreifaltigkeit und der beſten Holzſchnitte von 1510 mit den ſchwächeren Blättern desſelben Jahres. So groſs kann der Unterſchied



zwiſchen den Vorzeichnungen Dürers nicht geweſen ſein. Wenn auch bei der Uebertragung des Entwurfes auf den Holzſtock manches vereinfacht wurde, ſo durfte doch der Duft der erſten Empfindung dabei nicht ganz verloren gehen. Als ein Beiſpiel, wie Dürer ſeine Studien für die heilige Geſchichte ſammelte, wie er ſie ſozuſagen in Nürnberg von der Straſse auflas, diene das beifolgende Facſimile einer S. Anna ſelbdritt, Federzeichnung von 1512 in der Albertina. Es iſt ein ähnliches Motiv, wie auf der zuletzt genannten heiligen Familie in Holz-

fchnitt: das Chriftkind auf die Grofsmutter zuftrebend, indefs ihm die Mutter rückwärts das Hemdchen aufneftelt. Von den zahlreichen Skizzen und Studien zu Madonnen, die fich fonft in verfchiedenen Sammlungen vorfinden, fei nur eines kleinen Cartons in Kohle gedacht, darftellend die fäugende Maria, Knieftück in halber Lebensgröfse, bürgerlich gekleidet und lächelnd herausblickend. Sie befindet fich auch in der Albertina und trägt gleichfalls die Jahreszahl 1512, aber von fremder Hand und wohl mit Unrecht. Die ächte, vielleicht nur über dem Monogramme weggefchnittene Jahreszahl wird 1519 gewefen fein, was bei Dürer leicht verlefen wird. Damit ftimmt auch, dafs die fäugende Maria in Kupferftich (B. 36) aus diefem Jahre zum Theile mit Benützung jener Kohlezeichnung gemacht ift — namentlich das Kind und die Hände der Mutter.

Hier fei noch ein Wort über Dürers Auffaffung der Madonna überhaupt bemerkt. So oft er auch die Mutter Gottes gebildet hat, immer erhält fie bei ihm vorwiegend durch die Beziehungen zum Kinde ihre Bedeutung. Meift ift fie irgend wie mit demfelben befchäftigt. Wenn Engel oder Heilige fie umftehen, fo ift deren Aufmerkfamkeit ausfchliefslich dem Kinde gewidmet. Diefe Unterordnung Mariens ift nicht minder in einer befonderen theologifchen Richtung, als in der abftracteren deutfchen Gemüthsart begründet. Hatten fich doch einft alle, zuerft für das Chriftenthum gewonnenen germanifchen Völker, als Vandalen, Gothen, Burgunder und Sueven, der Lehre des Arius zugewandt, welche Chriftum felbft blofs als ein höheres, von Gott gefchaffenes und ihm ähnliches Wefen angefehen wiffen wollte und deshalb auf dem Concil von Nicaea verdammt worden war. Die Oftgothen in Italien verbluteten über dem Fefthalten an diefer Lehrmeinung, und nur allmählig und unter fchweren Kämpfen bekehrten fich die Langobarden und Weftgothen zu dem römifchen Lehrbegriffe von der uranfänglichen Gottheit Jefu. In den romanifchen Nationen dagegen lebte ein mit anderen Bildungsreften aus dem Alterthume überkommener Hang zum Polytheismus fort und begünftigte die buntere Ausgeftaltung des Himmels. Eine fehr weit gehende Heiligenverehrung bot der Kunft unerfchöpflichen Stoff, und insbefondere ward die Madonna, als das weibliche Ideal, immer mehr der Hauptgegenftand der künftlerifchen Darftellung.

Dürers Madonna jedoch hat nicht diefe Selbftändigkeit, nicht die Anmuth und den finnlichen Reiz, wie die der italienifchen Meifter. Auch den Heiligenfchein hat fie bald abgelegt. Es ift die Nürnberger Mutter, wie fie leibt und lebt. In der Nürnberger Wochenftube, voll von dienftfertigen Gevatterinnen, erblickt fie das Licht der Welt; fie

trägt fich als ehrbare deutfche Bürgersfrau bis auf die Hängetafche und den Schlüffelbund. So fitzt fie fpinnend und weifend in der Werkftätte Jofephs, des Zimmermanns, oder mit einem Buche in der Hand in der Landfchaft, umgeben von einer fanften nordifchen Thierwelt oder von gefchäftigen Engelskindern. Und diefe Engelein find, fo wie der kleine Jefusknabe, wirkliche fpielige Kinder ohne Altklugheit und Sentimentalität. Dürers Maria kennt nur ein Gefühl, das der Liebe zu ihrem Sohne. Sie fäugt ihn in ftiller Freude, fie bewundert ihn auf ihrem Schoofse; fie herzt und prefst das Kind, unbekümmert darum, ob ihr das auch gut fteht, ob fie dabei bewundert wird. Und diefe Mutterliebe wächft mit dem Sohne grofs, genährt an der Verehrung für ihn; doch auch an Kummer und Leid um ihn. Darum blüht ihr auch nicht wie in Italien die ewige Jugend der alten Götter. Sie wird alt und gebrechlich, da fich fein Gefchick erfüllt. Als Matrone breitet fie die Arme über die Leiche des gemarterten Sohnes, und ohnmächtig von übergrofsem Schmerz liegt fie am Fufse des Kreuzesftammes. Wer da noch Schönheit und Grazie vermifst — der darf nur aus feinen Wünfchen keine Anklagen gegen Dürer und die deutfche Kunft ableiten.

Im Jahre 1511 fchlofs Dürer denn auch eine Hauptaufgabe feines Lebens ab, indem er die grofsen Holzfchnittfolgen, an denen er fo lange gearbeitet hatte, vervollftändigte und diefelben als Bücher gedruckt herausgab. Zunächft veranftaltete er eine neue Auflage feiner Apokalypfe mit Beifügung des Titelbildes. Das Marienleben vermehrte er 1510 um die beiden vorletzten Darftellungen, fodann im folgenden Jahre durch Beifügung des Titels auf 20 Blätter [1]). Der grofsen Paffion fügte er nebft dem Titel, der rührenden Verhöhnung Chrifti von 1511, bei: das Abendmahl, die Gefangennehmung, die Vorhölle, welche noch ftark an den Apparat der Paffionsfpiele mahnt, endlich die bereits genannte Auferftehung, und brachte fo die Folge auf 12 Holzfchnitte. Endlich hatte er in den letzten Jahren denfelben Gegenftand

1) Das Motiv der Madonna in diefer Titelvignette diente nachmals mit zur Fälfchung der fog. Madonna am Thore, Vièrge à la porte, Bartfch 45. Diefer Kupferftich ift eine plumpe Compilation von Bruchftücken aus verfchiedenen Kupfern und Holzfchnitten Dürers, wie George William Reid: The Fine ArtsQuarterly Review 1866, N. S. I, 401. fchlagend und gründlich erwiefen hat. Gottvater oben ift entlehnt aus dem Holzfchnitte B. 90, der Ruhe in Aegypten; die Engelsgruppen und die Wolke aus der Himmelfahrt Mariae B. 94; die Gebäude im Hintergrunde rechts und die Pforte aus Chrifti Abfchied von der Mutter B. 92; ebendaher der Baumftamm und der Zaun links; die grofse Pflanze rechts im Vordergrunde aus dem Kupferftiche, der Spaziergang B. 91. Für den Fälfcher halte ich entfchieden Egidius Sadeler, den Rudolph II. nach Prag berief und der dort in der Sammlung des Kaifers Gelegenheit hatte, fich in Dürers Art einzuarbeiten.

noch einmal in kleinerem Formate behandelt. Er holte diesmal bis vom Sündenfalle und der Vertreibung aus dem Paradiefe aus, fügte die Erfcheinungen Jefu nach der Auferftehung hinzu und fchlofs mit dem Weltgerichte ab; der Titel zeigt den ganz in Kummer verfunkenen Schmerzensmann auf einem Steine fitzend [1]). Es ift die fogenannte »kleine Paffion« von 37 Blättern; im Gegenfatze zu den drei anderen Folgen, welche auf ganzen Bogen gedruckt find und von Dürer feine »drei grofsen Bücher« genannt werden. Zwei Darftellungen: Chriftus vor Herodes (B. 32) und die Kreuztragung (B. 37) find mit der Jahreszahl 1509, zwei andere: die Vertreibung aus dem Paradiefe [2]) und S. Veronica zwifchen Petrus und Paulus (B. 38) mit 1510 bezeichnet; der Text giebt am Schluffe das Jahr 1511 als das der Publication an.

So anfpruchslos die »kleine Paffion« im Verhältniffe zu jenen »grofsen Büchern« auftritt — mehr wie eine Buchilluftration, die fich dem Texte unterordnet — fo fteht fie doch an Genialität der Erfindung ihnen keineswegs nach. Wohl ift manches ältere Motiv wieder verwendet und die Ausführung der Schnitte ift recht ungleich; mit ungemeinem Gefchick find aber die wenigen, ganz einfach gezeichneten Figuren fo in den engen Raum gefetzt, dafs die Handlung, ja auch die Seelenftimmung der Handelnden mit fprechender Deutlichkeit zu Tage tritt. Die aphoriftifche Art der Zeichnung vergleicht fich dem fchlichten Erzählertone der Sage, des Mährchens, dem die kürzefte Redewendung mehr Ausdruck verleiht, als es die breitefte Schilderung vermöchte. Für die Zwecke des kleinen Andachtbüchleins ift jede Compofition auf's Neue durchempfunden und forgfältig ausgewählt. Ein Beifpiel davon giebt uns die Variante, die wir noch zu dem Gebete Chrifti auf dem Oelberge befitzen in dem Holzfchnitte (B. 54). Der Heiland liegt hingeftreckt mit ausgebreiteten Armen, das Antlitz gegen den Boden gewandt, bereits in der Haltung des Gekreuzigten, indefs ihm der Engel in den Wolken das Kreuz vorhält. Die Mafse des feltenen Blättchens laffen nicht daran zweifeln, dafs es urfprünglich für die »kleine Paffion« beftimmt war. Dürer verfuchte es wiederholt der verzweifelnden Ergebung Chrifti in fein Schickfal auf diefe extreme Weife Ausdruck zu geben. Einen kleinen

---

1) Das Original diefes Titelblattes ift fehr felten geworden, während fich die übrigen Holzftöcke der Folge bis auf die Gegenwart erhalten haben. Vergl. B. Hausmann, A. Dürers Kupferftiche etc. 63. J. A. Mefsmer: Ueber A. Dürers Titelblatt zur »Kleinen Paffion«; Mitth. d. k. k. Centralcomm. in Wien, VI. 217.

2) Bartfch Nr. 18. Ueber zwei verfchiedene Zuftände diefes Holzfchnittes fiehe: Hausmann, Archiv f. zeich. K. I. 54—56.

Entwurf dazu bewahrt die Sammlung Pofonyi-Hullot[1]). Eine gröfsere Federzeichnung in Querformat, noch vom Jahre 1521, im Städel'fchen Inftitut zu Frankfurt verfucht auf's Neue die Anwendung des gewaltfamen Motives. Doch hat Dürer fein Takt von der Beibehaltung diefer Darftellung abgehalten. Er verwarf lieber den bereits gefchnittenen Holzftock und erfetzte denfelben durch die herrliche, mafsvolle Compofition in der kleinen Paffion (B. 26).

Nachdem fo endlich fämmtliche Holzftöcke der drei neuen Folgen fertig waren, gieng Dürer an deren Gefammtpublication in Form von Büchern. In diefer Abficht fchon hatte er die Vervollftändigung derfelben befchleunigt und auch für den geeigneten poetifchen Text zu den Bildern Fürforge getroffen. Der günftige Auffchwung, den feine Vermögensverhältniffe feit dem zweiten venetianifchen Aufenthalte immer mehr gewonnen hatten, verfetzte Dürer in die Lage, die nicht geringen Koften diefer Publication auf einmal zu beftreiten. Sobald er aber über die nöthigen Summen verfügte, mufste eine gleichzeitige Veröffentlichung fämmtlicher Bücher die Herftellung viel wohlfeiler machen. Ohne Zweifel fchaffte fich Dürer zu diefem Zwecke felbft eine Buchdruckpreffe mit allem Nöthigen an und ftellte diefelbe in feinem neuen Haufe am Thiergärtner Thore auf. Sein Pathe Koburger mag ihm dabei behilflich gewefen fein; und angeworbene Gefellen beforgten dann das Uebrige unter feiner eigenen Leitung. Dafs Dürer auch fonft mit Buchdruckern in Verkehr ftand, zeigen die vertraulichen Zeilen, die er am 20. October 1507 an Hans Amerbach, den Freund Holbeins, in Bafel richtete[2]). Die vier Bücher Dürers, deren Druck im Jahre 1511 vollendet war, führen fämmtlich am Schluffe die Adreffe: »Impreffum Nurnberga per Albertum Durer pictorem«. Die Apokalypfe erfchien mit dem lateinifchen Urtext in den gothifchen Lettern der erften Ausgabe von 1498. Zu den Blättern des Marienlebens und der beiden Paffionen fchrieb Dürers Freund, der Benedictinerpriefter Chelidonius, der fich felbft Mufophilus nennt, einen erklärenden Text in lateinifchen Diftichen, der jedesmal auf die dem Bilde gegenüberftehende Rückfeite des vorhergehenden Blattes zu ftehen kam; und zwar find diefe neuen Texte bereits in den Renaiffancebuchftaben gedruckt, wie fie die italienifchen Druckereien in Gebrauch hatten.

Der Drucker war damals in der Regel auch der Verleger und fo auch Dürer. Nah und fern fanden feine illuftrierten Bücher reichlichen

---

1) Nr. 322 des Kataloges in demfelben Sinne wie der Holzfchnitt und mit einer alten Infchrift: «Albert duer hant selue.»

2) Auf der Bafeler Bibliothek: Zeitfchr. f. bild. Kunft 1868. III. 11; Dürers Briefe, 23.

Abfatz. Dafs die Auflagen ziemlich ftark gewefen fein müffen, verrathen heute noch die zahlreich vorkommenden Einzelblätter mit Text auf der Rückfeite. In Buchform aber haben fich nur fehr wenige Exemplare erhalten; fie find meift von den Sammlern des vorigen Jahrhunderts zerfchnitten worden. Nur wenige Bibliotheken können noch intacte Bände aufweifen, die allein eine richtige Vorftellung von Dürers Publicationen geben. Befonders gefchätzt find die vereinzelten Beifpiele, welche die drei grofsen Bücher auf ganzen Bögen mit breiten Rändern in der urfprünglichen Vereinigung zeigen und zwar in chronologifcher Reihenfolge, zuerft das Marienleben, dann die grofse Paffion, zum Schlufs die Apokalypfe. Das mir vorliegende Exemplar der letzteren Art ftammt aus dem Befitze eines venetianifchen Malers, Namens Giovanni, der auf dem vorderften Titelblatte die Geburt weiblicher Zwillinge am 1. April 1514 verzeichnete; alfo drei Jahre nach der Publication [1]). Am Schluffe eines jeden der vier Bücher wiederholt Dürer feine Formel mit den fürchterlichften Drohworten gegen einen etwaigen Copiften oder Nachdrucker und mit Berufung auf fein kaiferliches Privilegium. Die kleine Paffion enthält zuvor auch noch eine Widmung an Wilibald Pirkheimer von Chelidonius und darauf Verfe zu deffen Lobe von Pirkheimer und Johannes Cochlaeus.

Dürer begnügte fich aber nicht damit felbft Buchdrucker, Verleger und Buchhändler zu werden, er dachte auch daran fich als Dichter zu verfuchen, um feine Formfchnitte mit feinen eigenen Verfen zu begleiten. In reizend naiver Weife erzählt er uns felbft [2]), wie er im Jahre 1509 die erften Reime gemacht habe: »der waren zween, hätt' einer fo viel Silben als der andere und ich meinet' ich hätt's wol troffen, als hernach fteht:

Du aller Engel Spiegel und Erlöfer der Welt
Dein grofse Marter fei für mein' Sünd' ein Widergelt.

Den las Wilibald Pirkheimer und fpottet' mein und fagt', kein Reim follt' mehr denn acht Silben haben«. Nun erzählt er weiter, wie er frifch daran gieng über acht Weisheitsgaben, die er von Gott erfleht, achtzehn folcher Reime zu machen. Doch auch diefe gefallen Pirkheimern nicht. Er bittet darum den gemeinfamen Freund, den gelehrten und berühmten Rathfchreiber Lazarus Spengler, ihm denfelben

---

1) Im Befitze von Friedrich Lippmann in Wien. Die fefte alte Infchrift lautet: „Chum el nome de l'onipotente idio et de la glorioxa uerzene maria e de tuti i santi in bona uentura del 1514 adi primo april a hor 2 de zorno nafete iulia e paula fiole a mi zuane depentor."

2) Vergl. Dürers Briefe, Einleitung, XIV.

Sinn in Reime zu bringen. Dieſer thut es zwar, ſchickt ihm aber auch durch Pirkheimer ein Spottgedicht zu, das anhebt:

„Wiewol viel Sachen ſich begeben,
Die unſer' Gewohnheit widerſtreben
Und deshalb zu verwundern ſtehn,
So mag ich doch nicht wol umbgehn,
Euch einen Handel zu entdecken,
Der euch zu Lachen wird bewecken.
Und iſt darum alſo gethan:
Ihr kennt ohn' Zweifel einen Mann,
Hat krauſes Haar und einen Bart,
Der iſt aus angeborner Art
Ein Maler je und allweg g'weſen;
Und darumb, daſs er ſchreiben und leſen
Zwo Ellen und ein Viertel*) kann,
Vermeint er ſich zu unterſtahn,
Die Kunſt der Schreiberei zu treiben,
Hat angefangen Reime ſchreiben.
Das will ihm doch nicht gleich anſtahn,
Und möcht' ihm wol alſo ergahn,
Wie auf ein' Zeit ei'm Schuſter geſchah" u. ſ. w.

Und nun folgt die launige Geſchichte von Apelles und dem Schuſter, der nicht bei ſeinem Leiſten blieb, mit der ſchlieſslichen Nutzanwendung:

„Alſo ſag ich auch dieſem Mann
So er das Malerhandwerk kann,
Daſs er dann bei demſelben bleib',
Damit man's G'ſpött nit aus ihm treib'."

Flugs antwortet ihm Dürer in demſelben Tone:

„Es iſt zu wiſſen in der Friſt,
Daſs ein Schreiber zu Nürnberg iſt,
Meiner Herrn gar ein werth' Mann,
Darumb' daſs er Miſſiv' ſchreiben kann."

Der habe nun jenes »Faſtnachtſpiel« auf ihn gemacht:

„Meint' ich wär wol ein Maler blieben.
Do hab ich mir fürgenummen,
Und will noch nit gar erſtummen,
Noch etwas zu lernen, das ich vor nit kann,
Darumb ſtraft mich kein weiſer Mann."

Sodann vergleicht er Spenglern mit einem Notar, der nur ein einziges Formular für ſeine Urkunden gehabt und ſich dadurch lächerlich gemacht hätte. Er fügt noch übermüthig hinzu, er wolle nicht nur

*) Ein bildlicher Ausdruck für: ein wenig.

ſchreiben, ſondern auch Arzneikunde treiben und giebt ihm nun einige ſatiriſche Rathſchläge aus des »Malers Arzenei«. Endlich ſchlieſst er ungeduldig mit einer Anſpielung auf Spenglers Schilderung:

„Dennoch will ich Reime machen,
Sollt' der Schreiber noch mehr lachen!
Spricht der haarig, bartig Maler
Zu dem ſpöttigen Schreiber.“

Wirklich ſetzt er noch im Jahre 1510 das Reimen fort. Die komiſchen Verſe an den Maler Konrad Merkel zu Ulm ſind nicht gedruckt. Ein Spruch »von böſen und guten Freunden« behandelt ſein Lieblingsthema, über das er gerne grübelt. Es klingt doch rührend, wenn er am Schluſſe ſeiner poetiſchen Verſuche beifügt: »Darnach macht' ich zwei Reime aus Urſach': einer betrübet' mich vil, dem ich treu was und mich vil guet's zu ihm verſahe:

„Den Freund magſt wol mit Ehr'n meiden,
Von dem du allweg muſst leiden.“

Nach dieſen Vorübungen wagt er ſich gar mit ſeinen Reimen in die Oeffentlichkeit. Er begleitet nämlich einige Holzſchnitte mit ſelbſtverfaſsten Gedichten, oder richtiger: er verſieht ſeine poetiſchen Ergüſſe mit Titelbildern, denn die Reime, in zwei Spalten gedruckt, erſcheinen auf dieſen Flugblättern als die Hauptſache und erſt an ihrem Schluſſe ſteht das Monogramm, damit über die Autorſchaft Dürers ja kein Zweifel beſtehe. Freilich iſt ihm Pirkheimer dabei behilflich geweſen [1]). Wir beſitzen drei ſolcher Flugblätter oder Briefe, ſämmtlich von 1510. Der Zug zum Lehrhaften, welcher ſchon die anderen Proben dieſes Jahres, darunter einige Sinnſprüche kennzeichnet, iſt in den gedruckten Reimen noch deutlicher ausgeprägt, gemiſcht natürlich mit dem zeitgemäſsen theologiſchen Anſtrich. Nach dem, zwiſchen Titelvers und Text eingelegten Holzſchnitte heiſst von dieſen fliegenden Blättern das eine der Schulmeiſter (B. 133; Heller 1900). Ein ſolcher iſt nämlich dargeſtellt, wie er, das Stäbchen in der Rechten, fünf vor ihm ſitzende Knaben unterrichtet; eine Zeichnung zu der Figur befindet ſich in den Uffizien zu Florenz. Das beiſtehende Gedicht handelt in 66 Verſen von Lebensweisheit und Klugheit im Umgange mit

---

1) So ſchlieſse ich aus dem Umſtande, daſs Hans Imhoff im Tugendbüchlein Wilibald Pirkheimers, Nürnb. 1606 S. 61, von den beiden erſten, weiter unten genannten Sprüchen veränderte Faſſungen veröffentlicht. Es ſind offenbar Vorarbeiten, die ſich im Nachlaſſe Pirkheimers, und vielleicht in deſſen Handſchrift, vorgefunden haben müſſen. Ein Bruchſtück des zweiten Spruches in einem Dürer'ſchen Autographe, beginnend: „Spar dein pesrung nit piſs auff morn« etc. beſitzt H. Lempertz senior in Köln.

Menfchen. Das andere Blatt handelt vom Tode und von der fteten Vorbereitung auf denfelben; im Holzfchnitte hält der Knochenmann, in einen Lacken gehüllt, einem ftrammen Landsknechte die Sanduhr entgegen (B. 132; Heller 1901). In den 78 Verfen dabei heifst es u. a.:

„Wer aber gute Werk' will fparen,
Bis er fchier von hinnen foll fahren,
Und fich verläfst auf Mefslefen
Und verhofft dadurch zu g'nesen,
Den bezahlt man mit Glockenton;
Damit läuft fein Dechtnufs darvon;
Alfo wird fein hie vergeffen,
Wie lang Zeit er fei gefeffen
In der Hell oder Fegefeuer
Und leid' do grofs Ungeheuer" u. f. f.

Das dritte fliegende Blatt zeigt Chriftus am Kreuze zwifchen Maria und Johannes (B. 55; Heller 1632), darüber den Titelvers: »Das find die fieben Tagezeit', Darin Chriftus auf Erden leit«. Je einer der fieben canonifchen oder Betftunden ift fodann eine Strophe von 10 Verfen gewidmet, darin die verfchiedenen Momente der Paffion Chrifti in fchlichten, gefühlswarmen Worten befungen werden. Es ift von Intereffe, Dürer einmal in Worten die Leidensgefchichte Jefu erzählen zu hören, die er fo oft und fo ergreifend im Bilde dargeftellt hat. Den Schlufs bildet noch:

„Ein Gebet.

O, allmächtiger Herr und Gott!
Die grofs Marter, die g'litten hot
Jesus, dein eingeborner Sun,
Da mit er für uns g'nug hat thun,
Die b'trachten wir mit Innigkeit;
O Herr, gib mir wahr' Reu und Leid
Ueber mein Sünd und beffer mich,
Defs bitt' ich ganz mit Herzen dich;
Herr, du haft Ueberwindung thon,
D'rum mach' mich theilhaft des Siegs Kron."

Die Verfe find nicht fchlechter als die meiften anderen aus jener Zeit und wir dürfen den Maler für die Dürre, welche damals eben in der deutfchen Poefie herrfchte, nicht mit verantwortlich machen. Doch hat Dürer, fo viel wir wiffen, das Verfekleiftern über das Jahr 1510 hinaus nicht fortgefetzt. Er müfste ja kein richtiger Deutfcher gewefen fein, wenn er der Verfuchung dazu ganz widerftanden hätte. Doch wie nach ihm fo mancher Andere, ift auch Dürer alsbald von fchlechten Verfen zu nützlicher Profa übergegangen. Ein merkwürdiges Zufammentreffen ift es, dafs gerade zu derfelben Zeit wie Dürer auch Raphael feine einzigen, uns bekannten poetifchen Verfuche macht. Die fämmt-

lichen fünf, uns überlieferten Sonnette von ihm ftammen aus dem Jahre 1509—10. Sie athmen aber nur glühende Liebesfehnfucht, volles Liebesglück [1]). Auch Raphael hat fich ferner nicht mehr mit Dichten befafst, fondern vielmehr mit archäologifchen und ähnlichen Forfchungen. Zur literarifchen Ausmünzung feiner theoretifchen Studien follte dagegen Raphael nicht gleich Dürer gelangen. Ihm, »dem Göttlichen« follten auch die Jahre der Profa erfpart bleiben. Ja dem Göttlichen! fo hat man den glücklichen Jüngling genannt. An Dürer aber ift nichts göttlich — er ift blofs durch und durch menfchlich!

Wohl find es zwei fremde Welten, die in den erften Vertretern der deutfchen und der italienifchen Malerei aneinander grenzen. Defto wichtiger find uns alle hiftorifchen Berührungspunkte zwifchen Beiden. Deren Verfolgung dürfte auch lehrreicher für uns fein, als jede, nicht leicht zu erfchöpfende, theoretifche Vergleichung, die ja ftets von unferem fubjectiven Zeitgefchmacke beeinflufst wird. Die Italiener haben, wie wir fahen, frühzeitig die packende Wahrheit in Dürers Schöpfungen empfunden, trotz der ihnen fremden Sprache in Gedanken und Formen, in Landfchaft und Coftume. Wie fchon früher feine Hintergründe, fo benützten und copierten fie bald auch feine biblifchen Szenen und Figuren. Schon Vafari zählt, abgefehen von Giovanni Bellini, namentlich Andrea del Sarto und deffen Schüler Jacopo Pontormo zu den Nachahmern Dürers. Andrea hat wirklich in feinen grau in grau gemalten Fresken, darftellend das Leben des Täufers im Kreuzgange der Scalzi zu Florenz, ganze Figuren aus Dürers Folgen entlehnt, z. B. in der Darftellung der Predigt Johannis: den Pharifäer im langen Mantel rechts aus dem Ecce homo der Kupferftichpaffion (B. 10), und das fitzende Weib mit dem Kinde aus der Wochenftube im Marienleben (B. 80).

Raphael gieng in der Bewunderung Dürers allen voran. Wir mögen es Lodovico Dolce [2]) auf's Wort glauben, dafs der Urbinate Zeichnungen, Kupferftiche und Holzfchnitte von Dürer in feiner Werkftätte aufgehängt und höchlich gelobt habe. Schon durch feinen Kupferftecher Marcantonio Raimondi, den er feit 1510 befchäftigte, mufste er mit denfelben bekannt werden. Hatte diefer bereits im Jahre 1506 faft das ganze Marienleben Dürers im Kupferftich copiert und fich daran gebildet, fo ftach er nun unter Raphaels Augen auch noch die ganze kleine Paffion in Kupfer nach, abgefehen von einer Reihe

1) Am beften zufammengeftellt bei Herm. Grimm, Das Leben Raphaels, 1872, Berlin, S. 362—382.

2) Aretino oder Dialog über Malerei, 1557. Deutfch herausgeg. v. R. v. Eitelberger. Wien 1871. S. 42.

anderer Copien nach Dürers Stichen, die ihm mit mehr oder minder Berechtigung zugeſchrieben werden. Doch auch Raphael ſelbſt entzog ſich der Einwirkung von Dürers Genius nicht. In ſeiner Kreuzſchleppung von 1516, dem berühmten »Spaſimo di Sicilia« in Madrid ſcheute er ſich nicht die Compoſition des betreffenden Holzſchnittes in der »groſsen Paſſion« rückhaltslos zu entlehnen, faſt Figur für Figur, und insbeſondere jenes Motiv des hinſinkenden auf den einen Arm ſich ſtützenden Chriſtus [1]. Daſs dieſes letztere Blatt Raphael vorgeſchwebt und ihn bei aller formalen Selbſtändigkeit zu einer ſeiner gelungenſten Schöpfungen inſpiriert habe, lehrt die Vergleichung mit Hilfe von Paolo Toschis vortrefflichem Kupferſtich nach dem »Spaſimo«. Wir haben ja auch noch andere Belege für das Anſehen und die Verwendung, welche Dürers Kunſtblätter bei Raphael und ſeinen Schülern fanden. Betrachtet man aufmerkſam die Darſtellung von Jakob und Rahel am Brunnen in der ſechſten Kuppel der Loggien des Vaticans, ſo erweiſt ſich die ganze reiche Landſchaft des Hintergrundes als eine Compilation aus Dürers Kupfern; und zwar ſtammt der Felſen mit der Einſiedelershütte links aus dem Hieronymus in der Wüſte (B. 61), die Baumgruppe, vor welcher die zwei Frauen ſtehen, iſt aus der Mitte des groſsen Hercules (B. 73) entlehnt, und das Schloſs auf dem Berge daneben iſt nur eine etwas freiere Benützung desjenigen auf dem »Meerwunder« oder der Amymone (B. 71). Noch ein Beiſpiel liefert das prächtige Querblatt von Agoſtino Veneziano (Bartſch P. G. XIV. Nr. 426), genannt »lo Stregozzo«. Die phantaſtiſche Erfindung dieſes Kupferſtiches wird Raphael zugeſchrieben; ich laſſe es dahingeſtellt, ob ſie nicht vielmehr Giulio Romano angehört. Auch dann aber iſt bemerkenswerth, daſs die Hauptfigur, die auf dem Gerippe des Ungethümes thronende Hexe aus Dürers kleinem Kupferſtiche (B. 67) herübergenommen iſt. Auch bei den zuvorgenannten, wie ja bei faſt allen ſpäteren Werken Raphaels hat freilich Giulio Romano mit Pathe geſtanden.

Wie abgeſchmackt iſt es doch unter dieſen Umſtänden, Raphael den Ausſpruch über Dürer in den Mund zu legen: »Hätte dieſer die Antike gekannt, er überträfe uns alle«. Das Wort iſt durch nichts beglaubigt. Nur Vaſari hat für ſich ſelbſt ein ähnliches Urtheil über Dürer gefällt, und Schriftſteller, die raphaeliſcher ſein wollten als Raphael, haben es gläubig nachgebetet. Das Dictum iſt ſo recht im Geſchmacke der Manieriſten des ſpäteren Cinquecento. Damals lagen ſolche Anſchauungen ſozuſagen in der Luft [2]. Einem Giorgio Vaſari können

1) Siehe oben S. 247.

2) Vaſarie, d. Lemonnier, X, 264: E nel vero, se quest'uomo si raro, si diligente e si universale avesse avuto per patria la

wir den demüthigen Hochmuth, der ſich in ſolchen Worten ausſpricht, ſchon zumuthen. Ein Raphael aber muſste wohl wiſſen, daſs es verſchiedene Weiſen gebe, dem Herrn zu dienen, und daſs das Fremdartige an einem anderen Genius nicht ſowohl als Mangel, denn als Träger ſeiner Vorzüge anzuſehen ſei. Nur die unbedingte Verehrung, die Raphael aus der Kenntniſs ſo vieler, ihm im Handel leicht zugänglicher Kunſtblätter für Dürer ſchöpfte, konnte in ihm den Wunſch erregen, auch ſeinerſeits dem Nürnberger Meiſter bekannt zu werden und mit ihm in perſönliche Beziehungen zu treten. Im Jahre 1515 ſandte er ihm mehrere Zeichnungen von ſeiner Hand zu. Eine derſelben iſt uns noch aus Dürers Nachlaſs in der Albertina erhalten. Sie zeigt einen herrlichen männlichen Act mit dem Rothſtift von zwei verſchiedenen Seiten aufgenommen. Paſſavant mag Recht haben, daſs die eine Anſicht, rechtshin gewandt, als Studium zu dem Hauptmanne in der Sarazenenſchlacht, links hinter dem Papſte, gedient habe.

Daneben ſchrieb Dürer: »1515. Raffahell de Vrbin, der ſo hoch peim pobſt geacht iſt geweſt, (hat) der hat dyſe nackette bild gemacht vnd hat ſy dem Albrecht Dürer gen Nornberg geſchickt, im ſein hand zw weiſen.« Es iſt die groſse ſteile Handſchrift Dürers aus den zwanziger Jahren, da Raphael bereits verſtorben war. Keine Frage alſo, daſs die darüber ſtehende Jahreszahl 1515 ſich auf die Zuſendung der Zeichnung bezieht.

»Ihm ſeine Hand zeigen« — das iſt ſo recht im Geiſte der Renaiſſance geſprochen! Vaſari weiſs auch von dieſer Geſchichte und wie theuer dieſe Zeichnungen Raphaels Dürer geweſen ſeien. Er berichtet ferner an mehreren Orten, wie Dürer die Huldigung erwiedert habe, nämlich durch Zuſendung ſeiner Kunſtblätter und ſeines eigenen lebensgroſsen Selbſtporträts [1]). Dieſes Selbſtbildniſs war, nach Vaſaris

---

Toscana, come egli ebbe la Fiandra, ed avesse potuto studiare le cose di Roma, come abbiam fatto noi, sarebbesi stato il miglior pittore de paesi nostri, si come fu il più raro e il più celebrato che abbiano mai avuto i Fiamminghi — was bei Vasari mit Tedeschi noch ganz zuſammenfällt. Vergl. damit den Brief von Lambert Lombard aus Lüttich an Vaſari vom 27. April 1565, wo es von Dürer heiſst: »Chi dubita, si quell' mirabile ingegno, dotato di si divina mano e di tante altre facultà, si fosse messo a considerare le reliquie delle antiquità, quelle stupende figure di Montecavallo, quel perfetto Laocoonte etc. etc., quali belli ornamenti sariano restati nelli suoi libri della proportione dell' huomo!« Darauf die Schmeichelei, Vasari werde dies nachtragen. Gaye, Carteggio, III, 177. Sodann ein ähnlicher Ausſpruch bei Lodovico Dolce a. a. O.

1) Vaſari, ed. Lemonnier, Leben Raphaels, VIII, 35; noch deutlicher beſchrieben im Leben Giulios, X, 111. An erſtgenanntem Orte erzählt zwar Vaſari die Folge der Sendungen umgekehrt, als hätte Dürer die erſte gemacht. An einer dritten Stelle, im Leben Marcantons, IX, 274, benützt er die Geſchichte wieder, indem er Raphael einige Kupferſtiche Marcantons

ziemlich genauer Befchreibung ein »gemaltes Tüchlein«, wie Dürer felbft das nennt; auf einer fehr feinen, gefpannten, ungrundierten Leinwand prima in Wafferfarben oder dünnen Leimfarben mit ausgefparten Lichtern derart ausgeführt, dafs es auf beiden Seiten der Leinwand fichtbar war. Der gleichen, von Dürer öfter angewendeten, aber wenig dauerhaften Technik begegnen wir an drei Studien, welche aus dem Befitze des Abbé de Marolles an die Nationalbibliothek in Paris gekommen find; zwei davon ftellen den Kopf eines etwa fünfzehnjährigen Knaben dar, einmal von der rechten, das anderemal von der linken Seite lebensgrofs, die dritte das Bruftbild einer Frau in den vierziger Jahren, zwei Drittel lebensgrofs, nach abwärts blickend — fämmtlich auf fchwarzem Grunde und ftark verblichen. Beffer erhaltene Beifpiele werden wir noch in den Köpfen der Apoftel Philippus und Jacobus von 1516 in den Uffizien zu Florenz kennen lernen. Ein eigenthümliches Specimen davon ift auch der lebensgrofse Knabenkopf mit dem langen, wie es fcheint angebundenen Barte, datiert 1527 in der Zeichnungenfammlung des Louvre [1]). Die Sicherheit diefer Ausführung war für Raphael ein Gegenftand der Bewunderung [2]). Als er am 6. April 1520 ftarb, an demfelben Tage, an welchem Dürer acht Jahre fpäter ihm nachfolgte,

---

an Dürer fchicken läfst, welcher Marcanton dafür fehr gelobt habe — dies des Pudels Kern — »e all' incontro mandò a Raffaello, oltre molte altre carte, il suo ritratto, che fu tenuto bello affatto«. Demnach wäre wieder die Sendung Raphaels derjenigen Dürers vorangegangen. Man fieht, Vafari legt auf die Reihenfolge der beiden Zufendungen keinen Werth. Er ift über die Priorität derfelben, wie über den Zeitpunkt ganz im Unklaren und erzählt die Gefchichte eben fo, wie es ihm gerade pafst. Die Nachricht von der Belobung Marcantons ift mehr als bedenklich, da ja Dürer in ihm den Plagiator fehen mufste. Noch im Jahre 1520 dürfte Dürer wenig von Marcantons Stichen befeffen haben, denn er giebt am 1. October in Antwerpen einen Druck feines ganzen Werkes an Thomas Vincidor von Bologna, damit ihm diefer in Rom »des Raphaels Werk« d. i. Marcantons Stiche dafür eintaufchen laffe. Dürers Briefe 96, 18 mit Anmerkung. Dafs Dürer bei jenem Wechfelgefchenke die Initiative ergriffen habe, ift durchaus unwahrfcheinlich. Was hatte er in Nürnberg bis 1515 von Raphael gefehen, um fich zu folch' einer weitgehenden Huldigung veranlafst zu finden? Anderfeits hätte doch Raphael darauf nicht blofs mit einigen Studienblättern antworten können. Ganz anders natürlich, wenn er, der Jüngere, Dürer mit feinen Zeichenproben überrafchte. Da mufste fich Dürer freilich hoch geehrt und zu einer reicheren Gegengabe aufgefordert fühlen.

1) F. Reifet, Catalogue I. Nr. 499. Camerarius a. a. O. befchreibt als Augenzeuge die Malung eines folchen Männerkopfes durch Dürer: »Nos viri barbatam imaginem, ita ut diximus, in linteo statim ipso penicillo nullis ante dispostis, ut assolet, delineationibus ab eo expressam quasi attoniti spectavimus. Pili sunt barbæ ferme cubitales, ita exquisite et solerter ducti, ita ubique discrimine et modo simili, ut quo quis melius artem intelligeret, hoc magis cum admiratur, tum incredibile duceret in illis effingendis nulla alia ope manum adiutam fuisse«.

2) Vafari VIII, 35: la quale cosa parve maravigliosa a Raffaello.





Dürers Selbstbildniss.

Gemälde in der königl. Pinakothek zu München.

(Seite 355.)

vererbte er das Bildniſs an ſeinen Lieblingsſchüler Giulio Romano. Dieſer hielt es gleichfalls hoch in Ehren und zeigte es »als ein Wunderding« dem Giorgio Vaſari, als ihn dieſer ſpäter in Mantua beſuchte. Dort ſah es noch Joachim von Sandrart in der Kunſtkammer des Herzogs [1]). Seitdem iſt es verſchollen und wohl auch verſchwunden. So hat denn auch Dürer Raphael »ſeine Hand gezeigt«, indem er zugleich die Gelegenheit ergriff, ſich ſelbſt ihm zu zeigen. Die beiden ſeltenen Männer haben einander wenigſtens vermittelſt eines Bildes in's Auge geblickt.

Mehr als bei jedem anderen Meiſter der Renaiſſance ſpielt das Selbſtporträt in Dürers Thätigkeit eine Rolle. Der Hang zur Selbſterforſchung, zur Vertiefung des eigenen Weſens, der in Dürer ſtets lebendig war, führte ihn auch zur ſorgfältigen Beobachtung ſeiner äuſseren Erſcheinung. Gern und oft hat er das eigene Antlitz zum Gegenſtande ſeines Studiums gemacht. An die bereits erwähnten und noch erhaltenen Bruſtbilder von 1484, 1493 und 1497 reiht ſich das berühmte Selbſtporträt in der Pinakothek zu München. Vornehmlich in Geſtalt dieſes Bildes lebt Dürer in der Vorſtellung der Nachwelt fort. Wer kennt ihn nicht, den herrlichen Mann, der baarhäuptig, das reiche braune Haar in langen, wohlfrieſierten Striemen auf die Pelzſchaube herabfallend, ganz gerade heraus uns anſchaut mit weit geöffneten Augen in tiefer Spannung, halb prüfend, halb viſionär! Das geſcheitelte Haar läſst das Geſicht auffallend ſchmal, den langen bloſsen Hals mächtig erſcheinen; der etwas überlebensgroſse Maſsſtab erhöht noch den ernſten Ausdruck der edlen, regelmäſsigen Züge. Das Auge iſt von grünlicher Farbe, die vollen Lippen ſind im Geſchmacke Dürers — und wie es ſcheint auch ſeiner Zeit — ein wenig zuſammengezogen und vorgeſtoſsen. Die durch ihre Schönheit berühmte Hand hält in eigenthümlich geſpreizter Stellung den Pelzrock über der Bruſt zuſammen und erſcheint hier ſehr ungünſtig. Der Bart iſt kurz und noch nicht ſehr kräftig. Die Ausführung iſt ungemein ſorgfältig und fein, insbeſondere in Haar und Pelzwerk, doch nicht kleinlich. Im Fleiſche ſind die grauen Schatten ſehr zart vertrieben, die weiſsen Lichter breiter aufgeſetzt. Man ſieht unter der dünnen Farbe noch hin und wieder die feinen Kreuzlagen der Unterzeichnung, wie vom Metallſtift [2]).

---

1) Teutſche Academie, 97.

2) Unter den vielen Abbildungen iſt die beſte, der Kupferſtich von François Forſter, zwar treu, giebt aber alle Formen abgeſtumpft und hart. Auch die Lithographie von Strixner iſt noch ſehr ungenügend. Unſer Holzchnitt iſt nach dem Original, doch mit Zuhilfenahme jener beiden Reproductionen hergeſtellt.

Freilich iſt das Bild heute in ſehr ſchlechtem Zuſtande. Von ſeiner urſprünglich gewiſs ganz hellen, klaren Färbung iſt wenig mehr übrig. Uebermalungen und braune Firniſſe haben ihm das Anſehen eines ſpäten, auf Helldunkel ausgehenden Niederländers gegeben[1]). Aus der ſchwarzen Uebermalung des Hintergrundes ſchlägt rechts noch das ehemals lichte, ausgeſchweifte Täfelchen einer Inſchrift durch[2]). Die jetzige Inſchrift darauf, wie auch das Monogramm und die Jahreszahl 1500 ſind falſch und mit Staubgold aufgemalt[3]). Das Jahr 1500, welches auch noch auf zwei andern Münchener Dürerbildern in nicht ganz unbedenklicher Weiſe vorkömmt, iſt für dieſes Selbſtbildniſs Dürers durchaus unwahrſcheinlich. Das lehrt uns der Vergleich mit allen anderen Bildniſſen und Gemälden überhaupt, insbeſondere mit dem ſo viel jugendlicheren Selbſtporträte von 1498 in Madrid. Meines Erachtens kann das Bild nicht vor 1503 und nicht nach 1508 entſtanden ſein; ob etwa 1504 oder 1505 kann ich nur vermuthen. Das Original befand ſich die längſte Zeit und bis an's Ende des vorigen Jahrhunderts auf dem Rathhauſe zu Nürnberg in der ſogenannten Silberſtube. Dort ſah bereits Carel van Mander das Bild im Jahre 1577. In ſeinem Gedächtniſſe haftete insbeſondere die kunſtvolle Behandlung des lang herabhängenden Haares. Er nennt zwar auch ſchon 1500 als das Jahr der Ausführung; die Art aber, wie er das thut, ſpricht eher gegen, als für dieſe Jahreszahl[4]): »Daſſelbe war gemalt — wie ich meine — anno 1500, da er ungefähr 30 Jahre alt war«. Obwohl er alſo das Bild ſelbſt in der Hand gehabt, ſcheint er die Jahreszahl 1500 nicht davon abgeleſen, ſondern bloſs nach der beiläufigen Schätzung von Dürers Alter erſchloſſen zu haben. Möglicherweiſe iſt daher die Nachricht van Manders — weit entfernt ein

---

1) Zum Jubiläum 1871 that man ihm noch die Unbill an, es zu »regenerieren« d. h. zu pettenkofern.

2) Auch auf Forſters Stich, doch etwas ungenau angedeutet.

3) Sie lautet: Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis hic effingebam coloribus ætatis anno XXVIII. Eine Parallele dazu bildet ein Concept Dürers in den Handſchriften des Britiſchen Muſeums III. 25 IMAGO. ALBERTI. DÜRER. ALEMANI. QVAM. IPSE. SVISMET. EFFINXIT. MANIBVS. A. v. Zahn, Jahrbücher f. K. I, 21. Die Inſchrift könnte ſomit die ungenaue Wiederholung eines urſprünglichen Wortlautes ſein. Auch die geſchweifte und ausgezackte Form jenes übermalten und noch durchſcheinenden Täfelchens kann ganz gut noch von Dürer ſelbſt herrühren; man vergleiche nur die barocken, ähnlich ausgeſchnittenen und noch an den Enden eingerollten Cartouchen an den Denkmälern Fig. 16. und 17. in Dürers »Unterweiſung der Meſſung« von 1525.

4) Van Mander, Het Schilderboeck, Ed. 1618. fol. 132: »als my wel vorstaet geſien, en in myn handen gehadt te hebben, doe ik daer was Ao 1577. het selfde was gedaen (als ick meen) Ao. 1500 doe hy ontrent 30. jaer oudt was«.

Zeugniss zu ſein — vielmehr die Quelle der erſt ſpäter auf das Bild geſetzten Jahreszahl [1]).

Das hohe Selbſtbewuſstſein, welches alle jene Porträte athmen, die Freude an der eigenen, herrlichen Perſönlichkeit könnte bei jedem anderen eher übel verſtanden werden, als bei Dürer. Er iſt darin ganz nur das Kind ſeiner Zeit. Die unbefangene Schilderung ſeiner ſelbſt iſt noch weit genug entfernt von der prahleriſchen Ueberhebung gleichzeitiger Humaniſten, wenn auch freilich noch viel weiter von der falſchen Beſcheidenheit und von der photographiſchen Geſchmackloſigkeit unſerer Tage. Die Geltung der Perſönlichkeit, welche das Zeitalter der Renaiſſance und Reformation inaugurierte, tritt eben bei Dürer mit aller Macht in ihre Rechte ein, und Hand in Hand mit dem gehobenen Selbſtgefühle geht das Streben nach äuſserer Ehre, das Ringen und Sorgen um künftigen Ruhm. Beide ſpecifiſch modernen Stimmungen wachſen in Dürer mit ſeinem Genius groſs; ſie begegnen ſich ſchlieſslich in der Art, wie er ſeine Hauptbilder bezeichnet. Frühzeitig ſchon verſah er manche ſeiner Zeichnungen mit den beiden nebeneinander ſtehenden, oft ganz kleinen Anfangsbuchſtaben ſeines Namens, wie die Beiſpiele von 1485 bis 1496 zeigten. In der Regel aber bezeichnete er in dieſer erſten Zeit ſeine Arbeiten gar nicht. Vielen frühen Studien, die er ſo unbezeichnet aufbewahrt hatte, fügte er nachträglich noch ſein ſpäteres Monogramm bei, zuweilen auch ganze Aufſchriften, die auf ihre Entſtehung Bezug haben. Beſonders um das Jahr 1514 ſcheint er eine ſolche Reviſion ſeiner Zeichnungsmappen vorgenommen zu haben. Erſt von 1496 auf 1497 nahm er das bekannte Monogramm, das in ein gröſseres gothiſches A eingeſchloſſene D an. Seitdem vergiſst er nicht leicht, es jeder, auch der unſcheinbarſten Arbeit mit auf den Weg zu geben. Mit dem Jahre 1503 fügt er dem Monogramme regelmäſsig auch die Jahreszahl bei, und zwar ſteht dieſelbe, wenn nicht räumliche oder ſonſtige Urſachen

1) Heller, 209, Nr. 7. Die Geſchichte ſeiner Wanderung erzählt man in Nürnberg folgendermaſsen: Der Maler und Stecher Kügner erhielt das Bildniſs vom Magiſtrate zum Zwecke des Copierens geliehen, nachdem man vorſichtig die Rückſeite der Holztafel mittelſt Siegels und Bindfadens gekennzeichnet hatte. Kügner ſägte nun das Holz vorſichtig durch, und leimte die authentiſche Rückſeite auf ſeine elende Copie, die heute noch auf dem Rathhauſe hängt. Die Vorderſeite aber verkaufte er, und ſie gelangte ſchlieſslich an König Ludwig I., bevor Nürnberg noch baieriſch wurde. Es giebt natürlich noch viele andere Copien des ſo berühmten Bildniſſes. Eine derſelben iſt neueſter Zeit mit der Sammlung Suermondt an das Berliner Muſeum gelangt — nach amtlicher Schätzung zu dem Preiſe von 50 Thlrn. Ob dieſelbe aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts, vermuthlich von Hans Hofmann ſtammt, oder gar — wie man in Nürnberg wiſſen will — aus dem XIX. von einem gewiſſen Rorich senior iſt wohl gleichgiltig.

es hindern, immer unmittelbar über dem Handzeichen. Pirkheimer hatte ihm gerathen, gleich Apelles, feine Werke mit feinem Namen zu bezeichnen[1]). Endlich vereinigt fich die Sorge um Sicherung feiner Urheberfchaft mit der Sucht nach Ueberlieferung des eigenen Bildniffes und Dürer verfieht feine vier figurenreichften Gemälde fowohl mit Monogramm und Jahreszahl, als auch mit deutlicher Infchrift, als auch mit feinem Selbftporträt. Auf dem Rofenkranzfefte und der Marter der Zehntaufend erfcheint er gar in Begleitung feines geliebten Freundes Pirkheimer; auf dem Himmelfahrtsbilde und der Allerheiligentafel fteht er allein in ganzer Figur da. Freilich haben auch andere Maler der Renaiffancezeit ihr Bildniss gern in ihren Compofitionen angebracht, meift aber fo, dafs fie irgend einer aus dem Bilde herausblickenden Nebenfigur ihre Gefichtszüge liehen. Dürer aber ftellt fich ftets als unbetheiligte Perfon, abfeits von aller Handlung und möglichft auffallend hin, in feinem Sonntagsftaat, in der Hand die Infchrifttafel, auf welcher er nie verfäumt, fich einen Deutfchen oder Nürnberger zu nennen; denn das Vaterland, fo wie der Freund, follen theilnehmen an feinem Ruhme.

Wieder ift es das Allerheiligenbild, welches uns die ganze Geftalt Dürers in der Blüthe feiner Kraft am treueften aufbewahrt hat; fo wie fie unfer Titelkupfer, blofs um ein Drittel verkleinert, auch getreulich wiedergiebt. Mit diefem Bildniffe mufs die Schilderung verglichen werden, welche Joachim Camerarius, der erfte Rector des von Melanchton gegründeten Nürnberger Gymnafiums, in der Vorrede zu feiner lateinifchen Ausgabe der »Proportionslehre« von 1532 von Dürers Perfönlichkeit entworfen hat: »Ihm hatte die Natur einen Körper gegeben, anfehnlich in Bau und Gliederung, entfprechend dem fchönen Geifte, den er enthielt. — Sein Kopf war ausdrucksvoll, die Augen leuchtend, die Nafe edelgeformt und: was die Griechen viereckig nennen (d. i. gebogen), der Hals etwas lang, die Bruft weit, der Leib fchlank, die Schenkel nervig, die Beine ftramm. Nichts zierlicheres aber konnte man fehen, als feine Hand! Seine Rede aber war fo wohllautend und fo gefällig, dafs den Zuhörern nichts mehr leid that, als wenn er aufhörte zu fprechen«[2]). Diefem ausgezeichneten Aeufseren entfprach denn auch der Adel feiner Seele: »Er war

1) Scheurl, Lobrede auf Cranach 1508, deutfch bei Ph. Schuchardt, L. Cranach, I, 34.

2) Dederat huic natura corpus compositione et statura conspicuum, aptumque animo specioso, quem contineret . . . . . erat caput argutum, oculi micantes, nasus honestus et quem Greci τετράγωνον vocant, proceriusculum collum, pectus amplum, castigatus venter, femora nervosa, crura stabilia. Sed digitis nihil dixisses vidisse elegantius. Sermonis autem tanta suavitas atque is lepor, ut nihil esset audientibus magis contrarium quam finis.

getragen von einem glühenden Eifer zu aller Tugend, Sitte und einem ehrbaren Wandel, und das mit folchem Erfolge, dafs er mit Recht für den beften Menfchen gehalten wurde. Gleichwohl huldigte er weder düfterer Strenge noch abftofsender Gravität, vielmehr hat er alles dasjenige, was zur Annehmlichkeit und zur Erheiterung des Dafeins dient, ohne vom Ehrbaren und Guten abzulenken, felbft fein Leben lang nicht verfchmäht und noch in feinem Alter gebilligt; wovon fein Nachlafs über Gymnaftik und Mufik Zeugnifs giebt. Vor allem anderen aber hatte ihn die Natur zur Malerei gefchaffen; darum erfafste er auch deren Studium mit allen Kräften und war unabläffig bemüht, die Werke und die Art der berühmten Maler allerwärts kennen zu lernen und nachzuahmen, was er davon etwa für gut befunden hatte« [1]).

Dadurch habe fich Dürer — fährt Camerarius fort — in fo hohem Mafse die Gunft der Kaifer Maximilian und Karls V. erworben. »Und hatte fchon feine Hand, fozufagen, ihre ganze Reife erlangt, fo erfieht man aus feinen Werken nur um fo deutlicher den hohen, der Tugend geweihten Geift, der fie lenkte, denn alles, was er gemacht hat, ift erhaben gedacht und löblichen Inhalts« [2]). Im Hinblick auf jene Künftler, welche durch leichtfertige, unfchickliche Bilder zu gefallen fuchen, heifst es dann weiter: »In diefer Beziehung bewundern wir mit vollftem Rechte Albrecht als den treueften Hüter der Zucht und Sittenreinheit, der durch die Grofsartigkeit feiner Gemälde Zeugnifs ablegte, dafs er fich feiner Kraft vollkommen bewufst war, und zwar fo, dafs auch von feinen kleineren Werken nichts zu verwerfen ift. Auch in diefen wird man keine Linie finden, die auf's Gerathewohl oder ungefchickt gezogen wäre, keinen überflüffigen Punkt [3]). Was foll ich aber von der Fertigkeit und Sicherheit feiner Hand fagen? Man möchte fchwören, es fei mit Zirkel und Richt-

1) Ferebatur autem magno quodam ardore animi ad omnem honestatem morum et vitae complectendam, quam ita praestitit, ut vir optimus merito haberetur. Non tamen erat aut tristi severitate aut gravitate odiosa, quin etiam quicquid ad suavitatem, hilaritatemque facere putatur, neque ab honesto nec recto alienum, et ipse per aetatem non neglexerat, et probabat etiam senex, cuiusmodi sunt gymnastices et musices reliquiae. Sed prae caeteris eum ad picturam natura finxerat, quare et illius studium totis viribus complexus et ubique gentium laudatorum pictorum opera, et rationem illorum cognoscendi, et imitandi quae probasset, cura tenebatur.

2) Sed ubi iam habuit illius manus, ut ita loquar, maturitatem, tum maxime de operibus intelligeres ingenium sublime et virtutis amans, talia enim omnia faciebat grandia et laudabilis argumenti.

3) Hoc igitur loco optimo iure admirabimur Albertum sanctimoniae et pudoris diligentissimum custodem, et granditate picturarum proferentem, se conscium nimirum sibi virium suarum, sic tamen ut ex minoribus quoque operibus ipsius sperni nihil debeat. In quibus nullam lineam invenias ductam temere aut perverse, nullum supervacuum punctum.

ſcheid gezeichnet, was er doch ohne jedes andere Hilfsmittel als Pinſel oder Stift oder Feder hinſchrieb zur ungeheueren Verwunderung der Zuſchauenden. Was ſoll ich erzählen von der zwiſchen ſeiner Hand und ſeinen Ideen herrſchenden Uebereinſtimmung, daſs er oft mit Stift oder Feder die Geſtalten aller möglichen Dinge unverzüglich auf das Papier hinwarf, oder wie die Maler ſagen: ſtellte?[1]) Ich fürchte wahrlich, es werde den Leſern in der Zukunft unglaublich erſcheinen, daſs er zuweilen ganz verſchiedene Theile einer Compoſition nicht nur, ſondern auch eines Körpers vereinzelt hinſtellte, die vereinigt einander derart entſprachen, daſs nichts beſſer hätte zuſammenpaſſen können. So vollſtändig war der Geiſt des einzigen Künſtlers ausgeſtattet mit allem Wiſſen, wie mit dem Verſtändniſſe der Wirklichkeit und des Einklanges der Theile unter ſich, ſo lenkte und meiſterte er die Hand und lieſs ſie vertrauend ſeinem Geheiſse folgen ohne irgend welche Hilfsmittel[2]). Gleicher Art war ſeine Fertigkeit in der Handhabung des Pinſels, mit dem er ohne irgend eine Vorzeichnung die feinſten Dinge auf die Leinwand oder die Holztafel hinſchrieb, ſo daſs nichts daran zu tadeln war, vielmehr alles des höchſten Lobes würdig befunden wurde. Am meiſten bewunderten das die berühmteſten Maler, denen bei ihrer Erfahrung in der Sache die Schwierigkeit derſelben nicht unbekannt war«[3]).

Nun folgt die oben bereits angezogene Anekdote mit Giovanni Bellini und die Nachricht von der Hochachtung, welche Dürer für Andrea Mantegna hegte, wie von ſeinem ſchmerzlichen Bedauern, daſs es ihm nicht mehr vergönnt war, dieſen Wiederherſteller der Malerei perſönlich kennen zu lernen. »Denn obwohl Albrecht ſo hoch ſtand, ſtrebte er doch in ſeinem groſsen, erhabenen Geiſte immer noch nach etwas Höherem«[4]). »Im Uebrigen zeigt ſich in ſeinen Werken nichts

1) Quid ego de manus constantia et certitudine loquar? Jurares regula normave aut circino perscripta, quae nullo adiumento, vel penicillo vel saepe calamo aut penna deducebat ingenti cum admiratione spectantium. Quid memorem, qua dextrae cum animi conceptibus congruentia saepe in chartas statim calamo aut penna figuras quarumcunque rerum coniecerit, sive ut ipsi loquuntur, collocarit?

2) In quo hoc profecto legentibus incredibile futurum prospicio, distantissimas non solum argumenti sed et corporum partes instituisse nonnunquam, quae coniunctae ita inter se convenirent, ut aptius fieri nihil potuisset. Nimirum ita mens artificis singularis instructa omni cognitione et intelligentia veritatis consensusque inter se partium, ipsa moderabatur ac regebat manum, iubebatque sibi absque ullis adminiculis fidere.

3) Similis erat promptitudo peniculum tenentis, quo minutissima quoque in linteo tabellave perscribebat, nulla designatione praemissa, sic ut non culpari modo posset nihil, sed laudem etiam omnia summam invenirent. Maxime admirabile fuit hoc laudatissimis pictoribus, quibus in illa re versatis plurimum, difficultas non esset ignota.

4) Quamvis enim Albertus summus esset, tamen aliquid animo suo magno et excelso supra concupiscebat semper.

Ungeziemendes, nichts Entwürdigendes, denn alles das lag ſeinem reinen Gemüthe fern. Wie ſehr war dieſer Künſtler ſeines Ruhmes würdig! Schon die Ausdrücke des lebendigen Antlitzes, was ſie jetzt Conterfei nennen, wie ähnlich hat er ſie wiedergegeben, wie unfehlbar, wie wahr! Und das alles verfolgte er ſo weit, daſs er zur Kunſt auch die Begründung ihres Gebrauches in's Leben rief, die bis dahin unbekannt und zumal bei unſeren Künſtlern unerhört war. Denn wo gab es einen unter ihnen, der von ſeinem Werke, wenn er gleich hohen Ruhm damit erlangt hatte, auch zugleich die Begründung auseinanderſetzen konnte, daſs es den Anſchein hatte, als hätte er mehr durch Wiſſenſchaft, als durch einen glücklichen Wurf ſein Lob erworben«[1])!

Die Art wie Camerarius in dieſer ſeiner liebevollen Schilderung des Freundes den äuſseren und den inneren Menſchen mit dem Künſtler in eins zuſammengreift, entſpricht ſo ganz der Anſchauung, welche wir heute noch, von unſerem entlegeneren, darum aber auch objectiveren Standpunkte über die ganze Perſönlichkeit Dürers und über ſein Schaffen gewinnen. Wie nur je bei einem Künſtler, ſo hängen bei ihm Charaktereigenthümlichkeit und Production auf's innigſte zuſammen. Eines ohne das Andere bliebe ganz unverſtändlich. Selbſt der Cultus der eigenen Perſönlichkeit, auch in ihrer äuſseren Erſcheinung geht aus dem innerſten Weſen Dürers hervor und ragt bedeutſam an die höchſten Aufgaben hinan, die er ſich als Künſtler geſtellt hat. Dort begegnet er dem Zuge zum reinſten Ideale und wird in einer Weiſe fruchtbar, die den Begriff der Eitelkeit völlig ausſchlieſst.

So mannichfach Dürer auch in ſeinen Gemälden, Kupfern und Holzſchnitten die Momente aus dem Leben Jeſu ſchilderte, ſie bilden doch nur eine Auswahl der Compoſitionen, welche der Meiſter überdies in zahlloſen Studien und Entwürfen dem heiligen Stoffe gewidmet hat. Er ſah ſeine höchſte Lebensaufgabe darin, die Geſchichte »von der ſündigen Menſchheit Erlöſung« — wie ſich der Sänger des XVIII. Jahrhunderts ausdrückt — im Bilde nachzudichten. Das Leben und Leiden Jeſu, dieſe gröſste aller weltgeſchichtlichen Thatſachen,

---

1) Ceterum nulla spurcities, nullum dedecus in ipsius operibus exstat, refugientibus scilicet talia omnia castissimi animi cogitationibus. O dignum tali successu arteficem! Iam expressiones viventium vultuum, quae contrafacta nunc vocant, quam similes conficiebat, quam infallibiles, quam veras? Quae omnia eo consequebatur, quod ad artem et rationem usum revocarat, ignotam hactenus et inauditam pictoribus nostratibus saltem. Quis enim illorum fuit, qui operis sui, quo maximam quoque famam adeptus esset, rationem explicare posset, ut magis scientia quam casu laudem invenisse crederetur!

deren Mafsftab nicht auf dem Boden der Wirklichkeit, fondern in den Idealen der Völker gelegen ift, hat er denn auch in einer Tiefe erfafst, wie vor ihm und nach ihm kein Meifter. Statt des eitlen Bemühens fich in unbeftimmten Formen den unbekannten Himmlifchen zu nähern, fuchte er beherzt das Heilige im Reinmenfchlichen auf, über das wir doch nicht hinauskönnen und aus dem uns fchliefslich die Quellen der Wahrheit fliefsen. Von dem realiftifchen Zuge der deutfchen Kunft geleitet und nach dem Vorgange Schongauers und Wolgemuts fafste Dürer das Wandeln Jefu auf Erden genau fo auf, als ob fich das alles in dem Nürnberg feiner Tage, mitten unter feinen Zeitgenoffen zugetragen hätte. Das kirchliche Drama, das Paffionsfpiel, das insbefondere in Nürnberg blühte, mochte diefe Art der Auffaffung gar fehr begünftigen. Es liegt aber in dem fcheinbar groben Realismus doch auch ein gewaltiger feelifcher Auffchwung, eine ganz eigene Art von Idealismus, denn die wirkliche Gegenwart, das ganze bürgerliche Leben ward dadurch erhoben und geadelt. So führte das Myfterium der Menfchwerdung Gottes den Künftler in die lange genug verfchloffenen Geheimniffe des menfchlichen Herzens ein. Einmal bei diefer concreten Auffaffung der heiligen Tragödie angelangt, bewegte fich Dürer darin mit einer Freiheit ohne gleichen. Und feine Paffionsbilder find alle fo glücklich gedacht, fo edel in der Anordnung der Handlung, fo ergreifend im Ausdrucke der Geftalten, dafs fie muftergiltig geblieben find für die Folgezeit. Wir alle wiffen es kaum, wie viel von den erften Vorftellungen, die wir in unferer Kindheit vom Leben und Leiden Jefu empfangen haben, gerade auf Dürer zurückzuführen ift.

Seine ganze Kraft aber wendete Dürer an die Geftaltung des Erlöfers felbft. Er fafst Chriftum als die Vollendung des ftillbewufsten, doch thatkräftigen Mannes, gleichweit entfernt von äufserlichem Pathos, wie von weichlicher Empfindfamkeit. Diefes Ideal arbeitet er dann bis in's Einzelne durch und mifst und erprobt es an allen Phafen im Leben und Handeln, im Dulden und Sterben bis zu der leidenden Verklärung in der Vera Ikon, dem dornengekrönten Angefichte Chrifti. Befonders ausgeführt erfcheint dasfelbe in dem Kupferftiche von 1513; die Initiale diefes Capitels enthält ein Facfimile aus den Randzeichnungen im Gebetbuche Kaifer Maximilians in München von 1515; eine ähnliche Federzeichnung befindet fich in den Uffizien zu Florenz; eine andere, etwas gröfser und von ruhigerem Ausdrucke, in der Albertina. Am grofsartigften aber erfcheint die Darftellung in dem koloffalen Chriftushaupte, einem berühmten, Dürer zugefchriebenen

Holzfchnitte[1]). Obwohl nun diefes Werk keineswegs von Dürer felbft auf den Holzftock gezeichnet oder unter feinen Augen gefchnitten worden ift, fo mufs dasfelbe doch auf irgend eine, vermuthlich fpäte Zeichnung des Meifters zurückgeführt werden. Ohne eine folche Vorlage wäre feine Entftehung ganz undenkbar. Einzelne Derbheiten mögen aus einer etwas virtuofen Vergröfserung des Mafsftabes zu erklären fein. Die Erfindung Dürers kann jedoch nicht beftritten werden. Wer immer dann die vermuthlich kleinere Zeichnung Dürers auf den Holzftock übertragen hat, er war fo fehr von deffen Geifte infpiriert, dafs das pofthume Werk das Anfehen, in dem es fteht, wohl verdient. Mit wenigen Pinfelftrichen ift hier eine Wirkung erreicht, die im Verhältnifs zu den angewandten Mitteln einzig dafteht. Tieffte innere Erregung und äufsere Ruhe, Schmerz und Hoheit find in diefen Zügen innig verfchmolzen; aus dem klaren, grofsen Auge fpricht das Leiden des Opfers zugleich mit dem Bewufstfein des Siegers. Nicht ungefchickt hat man die Majeftät des Schmerzes in diefem Antlitze der milden Hoheit in dem, auf Phidias zurückgeleiteten Zeuskopfe von Otricoli gegenübergeftellt. In der That fänden fich nicht leicht zwei Typen, in denen der Gegenfatz zwifchen antiker und chriftlich-moderner Weltanfchauung fo treffend verkörpert wäre, wie in diefen beiden Götteridealen.

Dürer aber fchuf das moderne Chriftusideal, indem er die Grundzüge desfelben dem eigenen Antlitze entlehnte. Er bemerkt felbft einmal: »denn einer jeden Mutter gefällt ihr Kind wohl, daher kommt, dafs viele Maler machen, was ihnen gleich fieht[2])« — ein bekannter Erfahrungsfatz, defsen Confequenzen fich Dürer am wenigften entzogen hat. Der alte orientalifche Chriftustypus, den die Van Eyck und Rogier Van der Weyden noch anwenden, den Schongauer noch fefthält und den auch heute noch die von Rom aus verbreitete »Vera effigies« darftellt, zeigt eine hohe, rundgewölbte Stirne, gefchwungene Augenbrauen, geraden Nafenrücken und fpitzzugehendes Kinn und Untergeficht; er hat das Gepräge von lauter Sanftmuth und Duldung. An Stelle diefes mehr paffiven Ausdruckes tritt bei Dürer der lange

1) Bartfch App. 26. Heller 1629. Retberg A. 41. Vergl. Eye, Dürer 448, 516, Anhang 532; und Anzeiger f. K. deutfcher Vorzeit VIII. 1861. Die früheften Drucke in Clairobscur mit einer bräunlichen Tonplatte ftammen erft aus dem XVII. Jahrhundert und vermuthlich aus den Niederlanden; fie find fehr felten; v. Eye befchreibt ein fchadhaftes Exemplar, früher in Rumohrs Befitz, bei einem Nürnberger Antiquar; ein anderes, ganz wohlerhaltenes befitzt die Albertina in Wien. Die gewöhnlichen Drucke ftammen von der reftaurierten, an beiden Seiten ergänzten Holzplatte. Eine alte Copie darnach mit dem beigefügten Schweifstuche, Bartfch App. 27. Heller 1628.

2) Zahn, Jahrb. f. K. I. 8.

Kopf von gleichmäfsiger Breite mit der geraden, vierfach gebuckelten Stirne, der gefchwungenen zweimal eingefattelten Nafe, den grofsen, aber tiefliegenden Augen, dem breiten kräftigen Kinne und dem reich gelocktem Haupthaare. Es ift ein energifcher deutfcher Kopf, der uns hier anfchaut, es ift im Wefentlichen Dürers eigenes Antlitz.

Als Dürer jenes merkwürdige Münchener Selbftporträt malte, fcheint ihm die Analogie doch vorgefchwebt zu haben; daher vielleicht das unbedeckte Haupt trotz der Pelzfchaube, die feierliche Haltung, die forgfältige fymmetrifche Ausbreitung des Haares auf den Schultern, der weihevolle Ernft in den Zügen! Dafs man in Nürnberg noch im fpäteren fechzehnten Jahrhunderte die Sache nicht anders anfah, beweift ein grofses Gemälde des bekannten Nachahmers von Dürer, Johann Fifcher, in der Schleisheimer Galerie: die Ehebrecherin vor Chriftus, auf welchem der Kopf Jefu nichts anderes ift, als die getreue Copie des Münchener Selbftporträtes von Dürer.

Dürer war fich aber auch des Widerfpruches bewufst, in den er fich durch Einführung des neuen Chriftuskopfes mit der Tradition fetzte. Einen feltfamen Beleg dafür liefert uns das Bruftbild eines Ecce homo in der Kunfthalle zu Bremen. Das Gemälde ift ganz zuverläffig mit der Jahreszahl 1514 bezeichnet und zeigt doch völlig den mittelalterlichen, altchriftlichen Typus [1]). Das Bildchen, ohne befondere Vorzüge und mit dem bei Dürer öfter vorkommenden fogenannten falfchen Blick, ift vollkommen ächt und gut erhalten. Wie ift diefe fpäte Ausnahme zu erklären? Keinesfalls dürfte Dürer freiwillig von der feit einem Jahrzehent ausgebildeten und feftgehaltenen Kopfbildung feines Chriftus abgegangen fein. Hier müffen äufsere Einflüffe mafsgebend gewefen fein; fei es, dafs es fich um den Erfatz eines älteren Votivbildes handelte, fei es, dafs doch der Befteller an dem neuen Typus, als an einem unrichtigen und profanen, Anftofs nahm und fich denfelben verbeten habe.

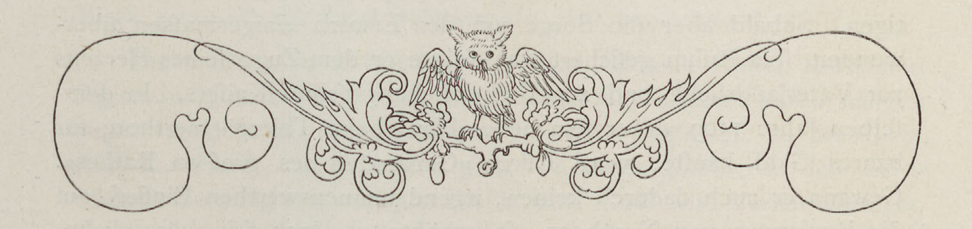
Was feit Xenophanes von den Menfchen und von ganzen Völkern behauptet wird, dafs ihre Gottheiten nur die Abftractionen ihres eigenen Wefens find, das gilt hier von der fchöpferifchen Thätigkeit eines einzelnen Künftlers. Es ift die vollftändige Subjectivierung des Gegenftandes, das Aufgehen des Meifters in den Stoff feiner Darftellung. Es ift mit Dürers Chriftus nicht anders, als mit Goethes Werther oder

---

1) Büfte $^2/_3$ lebensgrofs, ganz von vorne gefehen, auf fchwarzem Grunde auf Holz, Meter: H. 0.195, Br. 0.175. Haare aus der Stirn geftrichen, glatt herabfallend, Bart fchlicht in zwei Spitzen auslaufend, Heiligenfchein kreuzförmig, dazwifchen Strahlenbündel. Gewand roth mit Goldfaum, darauf: J H S. X P S. Rechts die ächte Jahreszahl und Monogramm.

Fauſt. In der Concentrierung einer reichen Individualität auf einen erprobten, populären Stoff liegt ja das Geheimniſs der tiefſten künſtleriſchen Wirkung. So hat denn auch Dürer mit durchſchlagendem Erfolge ſein männliches Ideal der eigenen Perſönlichkeit entlehnt. Das allgemein verbreitete Urtheil, daſs er einen Chriſtuskopf gehabt habe, beruht inſoferne auf ganz richtiger Beobachtung; nur iſt es ein Hyſteron proteron, deſſen Faſſung nach genauerer Schluſsfolgerung dahin zu verkehren iſt, daſs eben unſer modernes Chriſtusbild die Züge Dürers trägt.

Zum Verſtändniſſe Dürers genügt es darum auch nicht, ihn bloſs als Maler, als Zeichner kennen zu lernen. Auch nicht bloſs der Künſtler — der ganze Menſch und ſein ganzes Leben, der Schriftſteller und Denker, der Bürger und Patriot muſs gleicherweiſe in Betracht gezogen werden. So wie er iſt von innen und auſsen, erſcheint er ſelbſt als ein Kunſtwerk aus der Hand eines höheren Meiſters. Was Goethe von Lionardo da Vinci behauptet, indem er ihn einen Normalmenſchen nennt, das gilt in noch edlerem Sinne von Dürer. Er iſt ein Muſtermenſch unter den bildenden Künſtlern, wie Goethe ſelbſt einer iſt unter den Dichtern.



XIV.

In den Diensten des Kaisers.

»Kaiserl. Majestät löblicher gedechtnus,
der mir zu frü ferschiden ist . . .«
Dürer.



nsere Vorstellung von Dürer bliebe unvollständig, wenn wir ihn nicht auch in seiner Stellung zu dem öffentlichen Leben seiner Vaterstadt und seines Volkes kennen lernten, als Bürger und als Patrioten. Im Kampfe um seine materielle Existenz, im Ringen nach künstlerischer Vollendung hatte er wohl unter den heimathlichen Verhältnissen noch wenig Raum gefunden, sich als solchen zu bethätigen. Sobald aber die Sorge um den Erwerb einigermafsen überwunden, sein Ruhm gesichert war, folgte er dem Zuge seines Herzens zur Vaterlandsliebe und zur Verherrlichung seines Kaisers. In demselben Jahre 1509, da er sein neues Haus beim Thiergärtnerthore für baares Geld kaufte, ward Dürer »Genannter des grofsen Rathes«. Gewann er auch dadurch keinen, irgend nennenswerthen Einflufs auf die Regierung von Nürnberg, so erhöhte es doch sein bürgerliches Ansehen; es war eine Anerkennung seiner Verdienste durch die Mitbürger. Bald darauf erhielt er auch den ersten Auftrag von seiten seiner Vaterstadt.

Die Reichskleinodien, der mit vielen Reliquien versehene Krönungsornat der Kaiser, welchen Nürnberg seit den Tagen König Sigismunds aufbewahrte, ward alljährlich nach Ostern dem Volke öffentlich zur Verehrung ausgestellt. Der Freitag, an dem dies geschah, hiefs das Heiligthumfest, auch kurzweg das »Heiltum«. Man errichtete zu diesem Zwecke ein Gerüste, den sogenannten »Heiltums-Stuhl« auf dem Markte vor dem Schopper'schen Hause. In diesem Hause selbst befand sich eine Kammer, in welcher die Heiligthümer über Nacht verwahrt wurden; das Jahr über hiengen sie in einem metallenen

Schreine unter dem Gewölbe der Spitalkirche. Jene Kammer im Schopper'fchen Haufe hatte der Rath bereits im Jahre 1430 mit einem Gemälde zieren laffen. Für diefelbe Heiligthumskammer erhielt nun Dürer den Auftrag auf zwei grofse Tafeln mit den Bildniffen Kaifer Karls des Grofsen und König Sigismunds [1]). Bereits im Jahre 1510 mufs er diefen Auftrag gehabt haben, fonft hätte er wohl nicht die Gelegenheit zu einer Reihe genauer Studien nach den Reichskleinodien wahrgenommen. Es find Federzeichnungen mit blauer Dinte, farbig laviert. Die eine zeigt einen ftarken, bartlofen Mann im vollen Krönungsornate, das Schwert in der Rechten, den Reichsapfel in der Linken mit der Ueberfchrift: »Das ift des heilgen grofsen keifer Karels habitus 1510«, in der Albertina; offenbar ein Entwurf zu dem Bilde, doch in ganzer Geftalt [2]). Die anderen zeigen einzeln: die Kaiferkrone mit einem röthlichen Kappenfutter und den richtigen Infchriften rechts: REX SALOMON und links: PER ME REGES REGNANT, den Reichsapfel, und vom Reichsfchwerte einen Theil mit dem Griff, dabei die Infchrift: »Daz ift keifer Karls fchwert, awch dy recht gros, vnd ift dy kling eben als lang, als der ftrick, domit daz papier awffen punden ift«. Diefe Abbildungen der Infignien, bei denen fich früher auch die des Handfchuhes befand, find fämmtlich in der Naturgröfse aufgenommen; fie befinden fich im Befitze des H. Alfred von Franck in Graz [3]). Die Pietät, mit der Dürer hier an's Werk gieng, ift für feine Gefühlsweife ganz bezeichnend.

Die beiden, ftark überlebensgrofsen Bildniffe Kaifer Karls und Sigismunds, für deren erfteres jene Studien mit beftimmt waren, hängen gegenwärtig in der Kunftfammlung auf dem Rathhaufe zu Nürnberg. Karl der Grofse, ein Knieftück, ganz von vorne gefehen in dem hiftorifchen Krönungsornate, mit Edelfteinen, Gold und Perlen überfäet, macht einen gewaltigen, majeftätifchen Eindruck. Es ift ein Idealkopf mit langer, fcharfer Nafe, reichem Bart und Haar, die nufsbraun, ein wenig mit Grau gemifcht herabwallen. Ehrfurchtgebietend fchaut er aus den braunen Augen, und die etwas vortretende Unterlippe erhöht noch den Ausdruck der Entfchloffenheit. Zu feinen Häupten auf dem fchwarzen Grunde links und rechts die Wappen Deutfchlands und

1) Baader, Beiträge I, 6; II, 6. Vergl. über »Heiltum« Dürers Briefe, 189.

2) Vergl. Heller 116, Nr. 123. Radiert von F. C. Favart 1818.

3) Vergl. Heller 84, Nr. 96—99 und 129—130, Nr. 51, a—c. Der Handfchuh b mit der Infchrift: »Dz ift keiser Karls hantfchuh awch dy recht gros« kam als Autograph in's Wandern: La collection de Franç. Gräffer; Vente publique le 2 Avril 1838 chez Artaria et Co. Vienne; S. 8.

Frankreichs, der einköpfige fchwarze Adler in Gold, die drei goldenen Lilien in Blau. Dazu die Infchrift:

Diefs ift der Geftalt und Bildnus gleich
Kaifer Carl, der das Römifch Reich
Den Deutfchen unterthänig macht.
Sein Kron und Kleidung hoch geacht
Zeigt man zu Nürnberg alle Jahr
Mit andern Heilthum offenbar.*)

Das Seitenftück hat zwar diefelbe Gröfse. Da aber auf demfelben oben fünf Wappenfchilde, das böhmifche in der Mitte, angeordnet find, ift die Figur König Sigismunds etwas kleiner genommen, herabgerückt und weiter abgefchnitten. Der Kopf ift individuell bis zur Ueberladung und ftimmt zu dem Bildniffe Sigismunds auf dem grofsen Kaiferfiegel feiner Bullen. Dies und die eigenthümliche Bügelkrone und die Königstracht mit grünem Unterkleide laffen auf ein älteres authentifches Porträt fchliefsen, das Dürer noch vorgelegen hat; vielleicht befand fich ein folches auf dem oben erwähnten Gemälde von 1430. Er blickt linkshin, die Augen find grau, der gefpaltene Knebelbart und der Schnurrbart blond, die Haare kurz, die Nafe auffallend lang und fpitz mit ftark nach unten gerücktem Buckel. Ein wenig anfprechendes, wo nicht abftofsendes Bild, als diente es zum Contraft gegen die edlen grofsen Züge Kaifer Karls; weniger ein Pendant als eine Folie, gleich wie der Fuchs neben dem Löwen. Die Auffchrift lautet:

Diefs Bild ift Kaifer Sigmunds Geftalt,
Der diefer Stadt fo mannigfalt
Mit fundern Gaben was geneigt.
Viel Heilthums, das man jährlich zeigt,
Das bracht er her gar offenbar
Der Kleinzahl vier und zwanzig Jahr MCCCC.

Die Bilder find leider nicht gut erhalten. Sie wurden neuerer Zeit ftark übermalt, befonders Karl der Grofse. Sigismund zeigt noch mehr von der urfprünglichen Ausführung; fie war ziemlich breit und nicht von der Sorgfalt, »dem grofsen Fleifse«, wie feine Hauptbilder aus den vorhergehenden Jahren. Dem entfpricht auch die Bezahlung von 85 Gulden, 1 Pfund neue Pfennige und 10 Schillinge, die Dürer im Jahre 1512 vom Rathe dafür erhielt[2]). Die Vollendung der Kaifer-

1) Heller, 208. v. Eye, A. Dürer, 341—342, vermuthet mit Grund, der Kopf des Johannes Stabius hätte Dürer hier als Motiv gedient. In Kupfer geftochen von A. Reindel 1847.

2) Copien von den beiden Kaiferköpfen befinden fich in der k. k. Ambrafer Sammlung in Wien.

bilder in diesem Jahre erklärt denn auch die auffallende Aehnlichkeit der Züge Karls des Grossen mit denen des kaiserlichen Geschichtschreibers, des Mathematikers und gekrönten Poeten Johannes Stab oder Stabius, der zu Anfang des Jahres 1512 mit Kaiser Maximilian nach Nürnberg kam, längere Zeit daselbst verweilte und, wie wir sehen werden, in nahe Beziehungen zu Dürer trat.

Der Aufenthalt Maximilians I. zu Nürnberg vom 4. bis zum 15. Februar 1512 war für Dürer von entscheidender Wichtigkeit. Er sollte nun vollauf Gelegenheit haben, sich mit der Kaiserherrlichkeit zu befassen. Bis dahin hatte der Kaiser vom Nürnberger Rathe nur eine Unmenge von Schmelztiegeln und viele, viele Zentner des kostbaren, von der Stadt monopolisierten Lehms requiriert, der bei Heroldsberg gegraben wurde und sich zur Erzeugung solcher Tiegel vorzüglich eignete [1]. Maximilian bedurfte derselben für seine Messinghütte, in welcher fortwährend an dem Grabmale gearbeitet wurde, das er sich von Peter Vischer u. A. in der Franciskanerkirche zu Innsbruck errichten liess. Dort durfte der rastlose Kaiser ja hoffen, dereinst eine bleibende Ruhestätte zu finden, obwohl er sie thatsächlich auch dort nicht gefunden hat, sondern in Wiener Neustadt. Für's Leben besass ja das Oberhaupt des römischen Reiches deutscher Nation doch keinen festen Wohnsitz. Die alten Kaiser waren fast immer unterwegs von Pfalz zu Pfalz, von Stadt zu Stadt, wenn sie nicht gar auf Krieg und Eroberung ganz ausser Landes zogen. Ihre eigentliche Heimath war der Steigbügel, der Sattel ihre Residenz. Der letzte dieser fahrenden Kaiser konnte daher leicht auf den Gedanken verfallen, sich auch wandernde Denkmäler in Form von gedruckten Blättern zu errichten. Der im deutschen Volke so mächtig erwachte publicistische Trieb kam den Absichten des Kaisers entgegen.

Maximilian stand an der Grenzscheide zweier Zeitalter. Seine Gemüthsart brachte es aber mit sich, dass er an vielen Ueberlieferungen der grossen Vergangenheit nur um so eifriger festhielt — ganz im Gegensatze zu einem verfrühten Diplomaten- und sesshaften Kanzleikaiser, wie der Luxemburger Karl IV., den er des Reiches Stiefvater nannte. Ihn nannte dafür das Volk den »letzten Ritter«; Napoleon I. hätte ihn einen »Ideologen« genannt, David Strauss einen »Romantiker auf dem Thron der Cäsaren«. Max war eine durch und durch poetische Natur. Was ihm in seinen vielen Kriegen und Staatshändeln an wirklichen Erfolgen abgieng, das ersetzte er durch eine glückliche, an dem Vollgefühle seiner erhabenen Weltstellung genährte Phantasie.

---

1) Baader, Beiträge I, 34.

Seine ausgefprochene Kunftliebe fand dadurch immer neue Nahrung. Er war unermüdlich in der Schilderung feiner welthiftorifchen Erlebniffe in Schrift und Bild. Sie follte nicht blofs den Gelehrten feines Hofes überlaffen bleiben. Der Kaifer felbft fchrieb oder dictierte dazu Entwürfe und Verfe. Nach feinen eigenen Angaben zeichnete Hans Burgkmair die 245 Holzfchnitte zum Weifskuning und fchrieb fein Geheimfchreiber Marx Treytz-Saurwein die Erklärung dazu. Melchior Pfinzing, der Probft zu St. Sebald in Nürnberg, dichtete in demfelben Sinne den Theuerdank nach, zu welchem Hans Schäufelein die 118 Holzftöcke, der Buchdrucker Schönsperger in Augsburg in den Ausgaben von 1517 und 1519 die fchön gefchnittenen gothifchen Lettern lieferte [1]). Diefe Ruhmbegierde, die unbefangene Freude an der Verherrlichung der eigenen Perfönlichkeit kennzeichnet Kaifer Max wiederum ganz als ein Kind feines Zeitalters. Niemand ift ihm in diefer Beziehung fo wahlverwandt, wie fein Maler Albrecht Dürer.

Dürer follte denn auch der Löwenantheil an den Aufträgen des Kaifers zufallen. Es galt eine Publication, die alle anderen und alles, was der Formfchnitt bisher geleiftet hatte, an Reichthum und Gröfse übertreffen follte. Die gelehrten Rathgeber des Kaifers hatten mit der Herbeifchaffung des hiftorifchen Materiales vollauf zu thun. Sie überboten fich in kühnen Erfindungen, in fpitzfindigen Allegorien und Anfpielungen. Der künftlerifchen Darftellung ward dabei das Unglaublichfte zugemuthet. Das ganze grofse Werk nannte man »den Triumph«. Es zerfiel in zwei Theile. Den einen bildete die »Ehrenpforte« des Kaifers Maximilian; und mit der Zeichnung diefes erften Theiles ward Dürer zweifelsohne im Jahre 1512 betraut. Die gelehrte Leitung des Entwurfes und die zahlreichen deutfchen Infchriften dazu beforgte Johannes Stabius.

So weit wir bisher über das Leben diefes vielfeitigen Mannes unterrichtet find, war er ein Oefterreicher, vielleicht ein Wiener von Geburt [2]). Johann Cufpinian, der Dichter, Arzt und Gefchichtfchreiber, fagt in der Vorrede zu feinem »Leben Maximilians«: Stabius fei ein Mann von fcharfem Verftande und feltener Gelehrfamkeit und 16 Jahre lang ununterbrochen, auf Feldzügen wie im Frieden, des Kaifers Begleiter gewefen. Sein Schüler, der Aftronom Tanftetter, berichtet bereits 1514: auch in den übrigen Künften habe Stabius einen feinen und durchdringenden Geift gezeigt und in Profa und in Verfen vieles

1) Ueber die Schriften Maximilians und die Ausgaben der illuftrierten Bücher vergl. Mofel, Gefchichte der k. k. Hofbibliothek, 16 ff.

2) Vergl Sotzmann, über J. Stabius und deffen Weltkarte von 1515; Monatsberichte über die Verhandl. der Gefellfch. f. Erdkunde zu Berlin 1848, Neue Folge V. 232 ff.

hervorgebracht, woran ſich die Nachwelt noch ergötzen werde. Namentlich habe der Kaiſer an den ſeltſamen Dingen, die er ausgedacht, täglich ſeine Freude gehabt und ihn ſo hochgehalten, daſs er für ihn einen neuen Lehrſtuhl der Aſtronomie und Mathematik in Wien geſtiftet habe. Dies bezieht ſich auf jenes Collegium poëtarum et mathematicorum, das Maximilian im Jahre 1501 unter dem Vorſitze des Konrad Celtes an der Wiener Univerſität errichtete mit der Befugniſs, gekrönte Poeten zu ernennen. Stabius war der erſte, dem gleich im folgenden Jahre dieſe Auszeichnung widerfuhr. Er war ſchon früher Mitglied der von Celtes gegründeten Societas Danubiana und ſpielte mit in deſſen Komödie Ludus Dianae, bei deren Aufführung vor dem Kaiſer. Und wie einſt Celtes auf die Verbindungen mit der Kunſtſtadt Nürnberg beſonderen Werth gelegt hatte, ſo beeilte ſich auch Stabius davon Nutzen zu ziehen und ſie zu einem Ausgangspunkte für die Unternehmungen des Kaiſers wie für ſeine eigenen zu machen.

In Dürer hatte Stabius ſeinen Mann gefunden. Der Verkehr mit dem verſtändigen Meiſter ſcheint ihn denn auch gleich ſo gefeſſelt zu haben, daſs er ſich noch Ende Juli des Jahres in Nürnberg aufhielt [1]). Auch Dürer muſs mit groſsem Eifer an die Arbeit gegangen ſein, denn der Kaiſer wollte ihn ſchon am 12. December 1512 dafür ſteuerfrei machen. Er erlieſs deshalb von Landau ein Schreiben an den Nürnberger Rath, in dem er ſagt: »Nachdem unſer und des Reiches Getreuer, Albrecht Dürer in den Viſierungen (d. i. Zeichnungen), die er uns zu unſerem Fürnehmen gemacht, guten Fleiſs fürkehrt, und ſich darbei erboten hat, hinfüro dermaſsen allwegen zu thun, darob wir ſonder Gefallen empfangen haben; auch dieweil derſelb Dürer, als wir oftmals bericht ſeyn, in der Kunſt der Malerei für ander Meiſter berümbt wird; ſeyn wir dadurch bewegt worden, ihn mit unſern Gnaden in Sonderheit zu fürdern und begehren demnach an Euch mit ernſtlichem Fleiſs, Ihr wollet uns zu Ehren gedachten Dürer bei Euch aller gemeiner Stadt Auflegung, als Ungelt, Steuern u. a. freien, in Anſehung unſerer Gnad und ſeiner berühmten Kunſt, die er bei Euch billig genieſsen ſoll, und uns ſollich unſer Fürderung in keinem Weg abſchlagen, wie ſich dann auch ſollichs uns zu Gefallen und derſelben Kunſt bei Euch zu einer Mehrung zu thun wohl ziemt; des wir uns zu Euch ungezweifelt verſehen wollen«. Die edle Abſicht und die guten Lehren des Kaiſers verfiengen freilich wenig beim Nürnberger Rathe, der von Steuerbefreiung nichts wiſſen wollte. Dürer

1) v. Eye, A. Dürer, 361, Note 89.

berichtet fpäter (1524) felbft, wie er auf Andringen einiger von den Elteren Herren, die deshalb mit ihm unterhandelt, »dem Rathe zu Ehren und zur Erhaltung feiner Begnadungen, Gebräuche und Gerechtigkeiten gutwillig davon abgeftanden fei« [1]).

Dürer hielt dem Kaifer Wort. Auch ohne alle Entlohnung war er fleifsig bei der Arbeit. Bereits im Jahre 1515 war der erfte Theil des coloffalen Werkes in der Zeichnung für die Holzfchneider vollendet. Die Ehrenpforte (B. 138) befteht aus 92 Holzftöcken; die Abdrücke zufammengefetzt, mifst das Blatt 10$^1/_2$ Schuh Höhe, 9 Schuh Breite. In einer langen Befchreibung und Erklärung, welche unten anzufügen ift, belehrt uns Stabius, »die Pforte der Ehren des Kaifers Maximilian fei in der Geftalt von ihm aufgerichtet, wie vor alten Zeiten die Arcus triumphales den Römifchen Kaifern in der Stadt Rom, deren etliche zerbrochen find und etliche noch gefehen werden«. Das alfo war die Abficht des Gelehrten und des Künftlers, und das ift bemerkenswerth, wenn wir auch durch das fertige Kunftwerk Dürers fchwerlich an einen römifchen Triumphbogen erinnert werden. Das Ganze hat vielmehr die hohe fteile Giebelform des deutfchen Renaiffancehaufes; die beiden Rundthürme zu äufserft an den Seiten, umwunden von Spruchbändern, erinnern an die Treppenthürme an den Ecken franzöfifcher und deutfcher Schlöffer; die Kuppeln und Lunetten aber, mit denen der pyramidifche Aufbau oben abgefchloffen und gekrönt wird, können ihre Herkunft von venetianifchen Vorbildern nicht verläugnen. Entfprechend der hochaufftrebenden Grundform find auch die drei Pforten, die fich unten öffnen ziemlich enge, zwifchen und über ihnen bleibt dann noch fehr viel Raum für den Ueberfchwall von gelehrtem und künftlerifchem Zierrath. Das gröfste, mittlere Hauptthor ift »die Pforte der Ehre und Macht«, über ihr hängt, einem Kleinode gleich, eine reizende Fortuna, die Kaiferkrone hinabhaltend. Darüber ift das hohe Wandfeld mit dem Stammbaume des erlauchten Haufes Oefterreich gefchmückt, zu oberft der Kaifer felbft thronend, umfchwebt von vielen Siegesgenien, und darunter feine Nachkommen, ein jeder den Granatapfel, das Zeichen des Ueberfluffes und Maximilians Sinnbild, in der Hand haltend. Auf den zu beiden Seiten auffteigenden Leiften die 102 Wappen von Ländern und Provinzen, die ihm unterthan find. Ueber den beiden kleineren Seitenthoren, der »Pforte des Lobes« und der »des Adels« find auf 24 Feldern Darftellungen aus der Gefchichte Maximilians angebracht, und darüber je ein Spruchband mit den erklärenden Verfen von Stabius;

---

1) Campe, Reliquien, 60. Dürers Briefe, 163 | und 52. Baader, Jahrbücher f. K. I. 222 u. 243.

es ſind meiſt Kriegsbilder oder Staatsactionen mit einer Fülle von maleriſchen Erfindungen und vortrefflich geſchnitten. Der Reichthum an Darſtellungen, wie an ornamentalem Schmuck ſpottet indeſs jeder Beſchreibung. Die Einheit des ganzen Werkes und die Harmonie ſeiner Verhältniſſe muſsten durch die Ueberladung mit gelehrtem Stoff und mit künſtleriſchen Einfällen nothwendig leiden. Am meiſten ſchlagen noch die Erinnerungen an venetianiſche Bauformen durch. Fremdartig barock erſcheinen die gekuppelten Säulen mit den willkührlichen Anſchwellungen, Verjüngungen und Einziehungen. Bei dem groſsen Umfange des Werkes hat man freilich ſelten Gelegenheit es im Ganzen zu überblicken. Um ſo mehr ergötzt die ſinnige, vortreffliche Behandlung des Einzelnen. Die älteren Abdrücke vor der 1799 durch Adam Bartſch veranſtalteten Auflage ſind ſehr ſelten. Die Frage, wann dieſelben entſtanden ſind, bedarf erſt noch der Unterſuchung.

Die Ehrenpforte Kaiſer Maximilians iſt das Groſsartigſte, was jemals für den Holzſchnitt geſchaffen wurde. In jener beiſpielloſen Sicherheit, die nur ihm eigen war, zeichnete Dürer mit Feder und Pinſel auf die Holzſtöcke vor und Hieronymus Andree, der ſich an ſeiner Hand gebildet hatte, ſchnitt die Formen mit gleicher Genauigkeit nach[1]). Er war ja »unter den anderen Formſchneidern, auch in allen dem, das zum Werk gehört, der Geſchicksteſte und Oberſte«. Das Rieſenblatt iſt nicht mit dem gewohnten Monogramme Dürers bezeichnet, ſondern es zeigt zur Rechten unten das lorbeergekrönte Wappen des gelehrten Erfinders Stabius, dann das eines Unbekannten, ſchräggetheilt, oben ein ſpringender Bock, unten ſechs Schrägbalken[2]); und daneben beſcheiden etwas kleiner das Wappen Dürers, die offene Thüre auf dem Berge. Die groſse Jahreszahl 1515 zu beiden Seiten unten bezeichnet ohne Zweifel die Zeit der Vollendung der Zeichnung. In demſelben Jahre kam auch Stabius wieder mit Aufträgen des Kaiſers nach Nürnberg. In dem Briefe, den er mitbrachte, befiehlt der Kaiſer zu Augsburg am 3. Mai dem Rathe, bei den Malern, welchen Stabius die Ausführung von Bildern übertragen habe und die derſelbe dem Rathe bezeichnen werde, darob und daran zu ſein, daſs ſie die Arbeit

1) Neudörffer, Nachrichten, 46. Vergl. Archiv f. zeichn. K. XII. 56. Neudörffer kannte Hieronymus perſönlich, nennt ihn aber irrthümlich Röſch.

2) Man rieth auf Dürers Freund Benedict Chelidonius, der die lateiniſche Ueberſetzung der Verſe beſorgte, 1518 zum Abte des Schottenkloſters in Wien ernannt wurde und 1521 daſelbſt ſtarb. Ob Hieronymus Emſer, genannt der Bock, weil er einen Bock im Wappen führte, ein gelehrter Freund Pirkheimers, geb. 1477 zu Ulm, hier in Frage kommen kann, vermag ich nicht zu entſcheiden.

thunlichft fördern[1]). Schon am 5. Januar 1514 hatte der Kaifer von Rothenburg am Inn dem Rathe feinen Entfchlufs mitgetheilt, das zerftörte Kaiferfenfter bei St. Sebald erneuern zu laffen; der Rath möge ihm zu dem Zwecke 200 Gulden leihen und diefelben feinem Rathe, dem Propfte Melchior Pfinzing einhändigen. Diesmal that der Rath, wie ihm befohlen war. Das von Maximilian geftiftete Fenfter hinter dem Hochaltar in der Sebalduskirche trägt unter feiner Widmung die Jahreszahl 1515[2]). Es bleibt fraglich, ob Dürer auch dazu die Entwürfe geliefert hat.

Die Anwefenheit des kaiferlichen Hiftoriographen Stabius in Nürnberg gab Dürer Gelegenheit, nun, nachdem die Ehrenpforte in der Zeichnung vollendet war, auch deffen Fürfprache beim Kaifer in Anfpruch zu nehmen. Es handelte fich um ein Leibgeding, ein Jahresgehalt von 100 Gulden, das ihm früher fchon mag verfprochen worden fein. In diefer Angelegenheit fchrieb Dürer noch im felben Jahre einen Brief an den Nürnberger Staatsmann Chriftoph Krefs, der fich am kaiferlichen Hoflager befand[3]). Er bittet denfelben, von Stabius zu erfragen, ob er in feiner Sache etwas ausgerichtet hätte und wenn dies nicht der Fall wäre, möge er felbft beim Kaifer für ihn eintreten. Er möge geltend machen, »dafs er bisher der kaiferlichen Majeftät drei Jahre lang gedient und das Seinige dabei eingebüfst habe; und wenn er feinen Fleifs nicht dargeftreckt hätte, fo wäre das zierliche Werk — ohne Zweifel die Ehrenpforte — zu keinem folchen Ende gekommen; er bitte daraufhin kaiferliche Majeftät, ihn dort mit den 100 Gulden zu belohnen« u. f. f. Die Fürfprache war vom beften Erfolge begleitet. Noch von demfelben Jahre, vom 6. September 1515 datiert das kaiferliche Privilegium für Dürer. Der Kaifer fagt darin, »dafs er angefehen und in Betracht gezogen habe, die Kunft, Gefchicklichkeit und Verftändigkeit, wegen deren unfer und des Reiches lieber Getreuer, Albrecht Dürer vor uns gerühmt wird; desgleichen die angenehmen, getreuen und nützlichen Dienfte, die er uns und dem heiligen Reiche, auch unferer eigenen Perfon in mannigfaltiger Weife oft und bereitwillig gethan hat, noch täglich thut und hinfort wohl thun mag und foll«. Er verleiht ihm daher ein Gehalt von 100 Gulden

1) Baader, Beiträge 36. Ob es fich hierbei nicht blofs um Holzfchnitte, fondern auch um Gemälde handelte, wäre noch zu prüfen; ift aber ganz unwahrfcheinlich.

2) v. Murr, Journal XV, 54; Baader, a. a. O.

3) Campe, Reliquien 55; Dürers Briefe, 39 mit Anmerkung. Dafs der Brief in das Jahr 1515 gehört, ift mir feitdem unzweifelhaft geworden. Dafs er fich auf Maximilian bezieht, bemerkte fchon Ludw. Geiger in feiner fehr gründlichen Recension meiner »Briefe Dürers«, Göttinger gelehrte Anzeigen 1873. Stück 25 S. 977.

Rheinifch, das ihm fein Leben lang alljährlich von der gewöhnlichen Stadtfteuer von Nürnberg in feinem Namen ausbezahlt werden foll. Und diesmal behielt das kaiferliche Wort feine Geltung, obwohl Maximilian fpäter ohne Rückficht auf andere Verpflichtungen die ganze Nürnberger Stadtfteuer an den Kurfürften Friedrich von Sachfen auf fechs Jahre verpfändete. Der Kurfürft, ein alter Gönner Dürers, liefs es diefen nicht entgelten und billigte ausdrücklich deffen Bezahlung [1]). Dürer felbft beftätigt 1520 in feinem Briefe an Spalatin, dafs er die 100 Gulden »denn auch jährlich bei Seiner kaiferlichen Majeftät Lebzeiten erhoben habe« [2]).

In jenem Briefe an Chriftoph Krefs beruft fich Dürer fchliefslich auch darauf: »dafs er kaiferlicher Majeftät aufserhalb des Triumphs fonft viel mancherlei Vifierungen gemacht«. Da find zunächft die öfterreichifchen Heiligen, in einer Reihe neben einander ftehend, herrliche Geftalten in Holzfchnitt [3]). Im erften, feltenen Drucke find deren blofs fünf: Quirinus, Maximilian, Florian, Severin, Koloman und Leopold der Markgraf. Für die zweite Ausgabe von 1517 fügte Dürer noch auf einem befonderen Holzftocke zwei andere dazu: St. Poppo und Otto von Freifing, den Gefchichtfchreiber aus dem Gefchlechte der Babenberger. Johannes Stabius begleitete fie mit einem Gebete in Verfen: »Ad sanctos Austriae patronos« etc. Einen noch viel weitergehenden Auftrag in diefer Richtung ertheilte Maximilian bekanntlich Hans Burgkmair in den 124 Darftellungen von Heiligen aus feinem Gefchlechte [4]).

Zugleich benützte Stabius feinen Aufenthalt in Nürnberg und feinen Verkehr mit den Künftlern zur Publication feiner aftronomifchen und geographifchen Tafeln, die wohl mehr Verdienft für fich in Anfpruch nehmen, als feine gekünftelten Verfe, und für die fich der Kaifer ficher nicht minder intereffierte. Er verband fich zu diefem Zwecke auch mit Dürer; doch find nur die gröfsten und fchwierigeren Holzfchnitte diefer Art auf Dürers eigenhändige Vorzeichnung zurückzuführen. Es find vornehmlich zwei grofse Blätter, darftellend die füdliche und die nördliche Halbkugel des Himmels mit den Sternbildern und eine noch gröfsere Weltkarte, nämlich die perfpectivifche An-

1) Dürers Briefe 165. M. M. Mayer, Des alten Nürnbergs Sitten u. Gebräuche, 1835. II. 1. S. 24 ff. Baader, Jahrbücher f. K. I. 243.

2) Dürers Briefe 43, 27.

3) Bartfch 116, Heller 1880, Retberg 219.

4) Bartfch Nr. 82, der auch von den Holzftöcken aus den Jahren 1515 und 1518 zu Wien 1799 eine neue Auflage veranftaltete. Einzelne Blätter trugen Schäufelein und Springinklee bei. Von St. Koloman, (B. 106) einem Holzfchnitte, den Stabius zuerft 1513 ebenfalls mit einem Gedichte publicierte, weiter unten im XVI. Capitel.

ſicht der öſtlichen Halbkugel der Erde mit dem alten Continent[1]). Sie wurden von Stabius mit Hülfe des Nürnberger Aſtronomen Konrad Heinfogel entworfen und dem Cardinal Erzbiſchof von Salzburg, Matthaeus Lang, gewidmet mit einem kaiſerlichen Privilegium von 1515. Dürer hat die Hemiſphären auf die Holzplatten gezeichnet nebſt den Köpfen und anderem Zierrath in den Ecken. Sein Wappen mit der offenen Thüre ſteht daher auf dem erſtgenannten Blatte neben dem der beiden Aſtronomen. Die Holzſtöcke der beiden Himmelskarten befinden ſich jetzt im Kupferſtichcabinet des königlichen Muſeums in Berlin, und zwar die nördliche Hemiſphäre ganz, von der ſüdlichen aber nur das runde Mittelſtück[2]). Die Stöcke zu der Erdkarte mit den Windeshäuptern am Rande, auf welcher zum erſtenmal eine perſpectiviſche Darſtellung des Erdballes von einer Meiſterhand gewagt iſt, befinden ſich auf der k. k. Hofbibliothek in Wien; ſie ward mit anderen Holzſchnitten aus dem Nachlaſſe von Stabius 1781 daſelbſt veröffentlicht[3]). Stabius war im Jahre 1522 plötzlich in Graz geſtorben. Sein xylographiſcher Nachlaſs kam ſpäter an das dortige Jeſuitencollegium und dann nach Wien. Von den übrigen Holzſtöcken aus demſelben möchte nur das eigene Wappen des Stabius mit dem Lorbeerkranze (B. 166) auf eine Zeichnung Dürers zurückgehen, nicht aber das andere mit der Umſchrift (B. 165); ferner das Wappen mit den drei Löwenköpfen (B. 169), das auch auf Tafel XI. jener Sammlung, auf dem »Culminatorium Fixarum« nebſt dem Wappen des Stabius erſcheint, alſo offenbar auch einem gelehrten Aſtronomen angehört. Es waren vermuthlich Bücherzeichen, und die Embleme oben in den Ecken der Blätter beziehen ſich wohl auf das von Celtes gegründete Gelehrtencollegium in Wien.

---

1) Bartſch 150, 152 und 151. Retberg 215, 216 und A. 66; Paſſavant 201. Daſs die Mappa mundi, welche aus zwei nebeneinander geſtellten Blättern beſteht, hieher gehört, iſt nicht zweifelhaft; ſie iſt daher in Dürers Werk aufzunehmen. Bloſs das erſte Blatt der Imagines coeli trägt auf einem Zettel die Unterſchrift: Joann. Stabius ordinauit. Conradus Heinfogel stellas posuit. Albertus Durer imaginibus circumscripsit.

2) Dieſes ward frühzeitig ſchon herausgeſchnitten und in einer anderen Einfaſſung mit Dürers Bildniſs und der Jahreszahl 1527 neu gedruckt, welche veränderte Auflage Bartſch Nr. 150 für eine andere Platte nahm als Nr. 152. Vergl. noch andere Druckverſchiedenheiten bei Retberg Nr. 215.

3) Sammlung verſchiedener alter Holzſchnitte, gröſstentheils nach A. Dürers Zeichnungen, wovon ſich die Originalplatten auf der k. k. Hofbibl. befinden, Wien 1781. fol. Vergl. C. Ritter, Ueber Stabius Weltkarte: „So dürften wir denn den groſsen deutſchen Meiſter, der ſich zu ſeiner Zeit in den Studien aller Wiſſenſchaften und Künſte umſahe, auch zu unſeren erſten deutſchen Geographen und Landkartenzeichnern rechnen, deren Reigen er anführte mit Meiſterſchaft« etc. Monatsber. der Geſellſchaft f. Erdkunde in Berlin, N. F. V. 230 mit Abbild., u. Sotzmann ebendaſelbſt 232 ff.

Dürer pflegte ſeinen gelehrten Freunden ſolche Bücherzeichen zu entwerfen. Sie kommen theils nur in Zeichnung, theils auch in Holz geſchnitten öfter vor und ſtellen entweder das verzierte Wappen des Betreffenden oder eine freie allegoriſche Compoſition dar. Im Berliner Muſeum befindet ſich die leicht colorierte Federzeichnung eines geflügelten Keſſels, auf Gänſefüſsen ſtehend, darüber ein wüthender Löwe aus einer Krone wachſend und eine Bandrolle mit der Inſchrift: FORTES · FORTVNA · IVVAT · vom Jahre 1513. Daſelbſt auch ein Glücksrad, an dem zwei Männer mit Axt und Hammer empor-, zwei andere mit Zange und Winkelmaſs abwärts geſchwungen werden; oben in der Mitte ſitzt die Glücksgöttin mit Scepter und Krone; die vier Ecken werden von Weinreben ausgefüllt, ebenfalls eine colorierte Federzeichnung etwa um das Jahr 1515 entſtanden. Eine ſpätere Handſchrift auf der Rückſeite beſagt ausdrücklich: »Albrecht Dürer hat dies in Melchior Pfinzing Buch gemohlt«[1]). Eine ähnliche Beſtimmung hatte auch die nahezu gleichzeitige Federzeichnung der Sammlung Gatteaux in Paris: der wilde Mann als Wappenhalter von Aehren und Weinranken umgeben[2]).

Von einem für Lazarus Spengler gezeichneten Bücherzeichen wird gleich weiter unten die Rede ſein. Einen frühen Holzſchnitt für Pirkheimers Bibliothek haben wir bereits kennen gelernt[3]). Hieher gehört auch der zierliche Holzſchnitt mit den Wappen der Ebner und Fürer[4]) und mit dem Wahlſpruch: Deus refugium meum. Durch die Unterſchrift: »Liber Hieronimi Ebner« iſt die Beſtimmung des Blattes gekennzeichnet. Es trägt nur die Jahreszahl 1516 und kein Monogramm, doch iſt kein Zweifel, daſs Dürer dem ihm befreundeten Rathsherrn eigenhändig die Zeichnung auf den Holzſtock gebracht habe. Das Gleiche gilt von dem Wappen des kaiſerlichen Baumeiſters Johann Tſcherte[5]), obwohl daſſelbe nur ein unächtes Monogramm Dürers trägt. Das Wappen zeigt einen Waldteufel mit zwei gekoppelten Hunden; es iſt ſomit ein redendes, da das Wort »tſchert« im Böhmiſchen Teufel oder Satyr bedeutet. Tſcherte war demnach von Herkunft ein Böhme. Er ſtand mit Dürer in freundlichem Verkehr und war ihm bei ſeinen geometriſchen Studien behilflich[6]).

1) Auf dem um das Rad geſchlungenen Bande die unverſtandene Schrift: HILF. DGTGHE . LVCK . BERAT . Beide Zeichnungen photolithogr. in A. Dürers Handzeichnungen von Gebr. Burchard, Nürnberg 1871 ff.

2) Abb. bei Narrey, Albert Dürer, Paris 1866. S. 57.

3) Oben S. 208.

4) B. ap. 45; Heller 1940; Retberg A. 53.

5) B. 170; Heller 1948; Retberg 244.

6) Vergl. oben S. 118; Dürers Briefe 177, mit Anmerk. Eine analoge Zeichnung mit Inſchrift auf der k. k. Hofbibliothek in Wien läſst über die Zugehörigkeit des Wappens keinen Zweifel. J. Wuſſin, Archiv f. zeichn. K. X. 369.

Der vertrauliche Verkehr mit den Gelehrten des kaiferlichen Hofes gab Dürers ausgeprägtem Forfchungstriebe fortwährend neue Nahrung. Der Reiz des Naturftudiums ward durch neue, unerhörte Erfcheinungen nur noch erhöht. Dürer wäre nicht das rechte Kind feiner Zeit gewefen, wenn er nicht abfonderlichen Naturgegenftänden eine ganz befondere Aufmerkfamkeit gewidmet hätte. Frühzeitig fchon hatte er die Mifsgeburt eines Schweines eines befonderen Kupferftiches werth gefunden (B. 95). Im Jahre 1512 zeichnete er eine menfchliche Mifsgeburt, die im Dorfe Ertingen zur Welt gekommen war und auf einem gemeinfamen Unterleibe zwei Oberkörper trug. Es ift merkwürdig, wie gefchickt Dürer die feltfamen Zwillingsformen ftehend von vorne und von rückwärts zur Anfchauung bringt, dafs fie viel mehr drollig als widerlich erfcheinen. Die Federzeichnung, von Dürers Hand mit einem grofsen kalligraphifchen Schnörkel eingefafst und mit einer forgfältigen Erklärung [1]) verfehen, befindet fich in der Univerfitäts-Galerie zu Oxford. Im folgenden Jahre 1513 hatte man dem Könige Emanuel dem Grofsen von Portugal ein Nashorn aus Indien gebracht, das erfte, welches feit den Römerzeiten lebendig nach Europa kam. Das Auffehen, welches das feltfame Ungethüm erregte, veranlafste irgend einen Landsmann, der fich damals in Liffabon aufhielt, an Dürer oder an einen feiner gelehrten Freunde eine eben nicht ganz genaue Abbildung desfelben einzufenden, und Dürer beeilte fich diefelbe alsbald in einem grofsen Holzfchnitte zu veröffentlichen, fammt dem wunderlichen Berichte des Augenzeugen (B. 136; Heller 1904). Die Federzeichnung, welche Dürern vorlag, befindet fich noch im Britifchen Mufeum; fie zeigt das Thier im Gegenfinne zum Holzfchnitte links hingewandt und trägt noch die Nachricht des Berichterftatters [2]). Welcher Beliebtheit fich diefes Bild des Rhinoceros erfreute, zeigt die Reihe der Auflagen, welche Dürers Holzfchnitt von 1515 erfuhr. Die Doppeldrucke in Clairobscur ftammen aber nicht mehr von Dürers Hand. Der Tonstock wurde, wie auch bei einigen anderen Holzfchnitten von Dürer, erft fpäter in den Niederlanden hinzugefügt. Bis

1) »Item do man zalt nach Crift geburt 1512 jor, do ift ein folch frucht im Peyrlant geporn worden, wy oben im gemell angezeigt ift, in der herren von Werdenberg land in ein dorff Ertingen genannt zw negft pey Reidlingen awff dem zwentzigften dag des hewmond und fy wurden getawft das eine hawbt Elfpett, das ander Margrett«.

2) »Im 1513 Jor acht May hat man unferem Künig von Portugall gen Lifabona pracht ein folch lebendig tir aus India, das nent man Rhinocerate, das hab ich dir von wunders wegen müfen abkunterfeit fchicken« u. f. f. Zum Schlufs: »Dann er ift woll gewapent und fehr freidig und behent. Dz tir würd Rhinocero in greco et latino (genannt), indico vero Gomda«.

auf die neuefte Zeit lag Dürers Holzfchnitt allen Abbildungen vom Nashorn zu Grunde.

Wenn folche mehr gelehrte Publicationen auch nicht im ausdrücklichen Auftrage des Kaifers erfolgten, fo verfehlten fie doch gewifs nicht, fich bei demfelben befonderen Beifalles zu erfreuen. Manches davon mag auch im Hinblick auf die erhoffte kaiferliche Belohnung vom Meifter geleiftet worden fein. Zu einem Auftrage des Kaifers felbft gehören aber wohl die Skizzen von reichen, malerifchen Hoftrachten in der Albertina, theils in Aquarell, theils blofs in Federzeichnung ausgeführt. Ein Mann in weitem, schwarzen, goldverbrämten Sammetmantel linkshin schreitend von 1517 [1]) und ein anderer in einem ähnlichen, nur noch faltenreicheren, ganz abfonderlich gefchnittenen Gewande von grauer Farbe mit breiten rothgoldenen Borden. Diefer erfcheint auf dem einen Blatte in pathetifcher Stellung von vorne und von der Seite dargeftellt, auf einem anderen noch von rückwärts gefehen mit der Jahreszahl 1515. Die Bezeichnungen find zwar nicht gleichzeitig, dürften aber kaum irre leiten. Es find offenbar Studien von höfifchen Prunkgewändern, die etwa burgundischer Herkunft waren.

Vor allem aber gehören hierher die berühmten Randzeichnungen zu dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian in der königlichen Bibliothek zu München [2]). Den lateinifchen Text diefes Gebetbuches hatte der Kaifer eigens für feine Perfon entweder felbft abgefafst oder doch abfaffen laffen. Johann Schönsperger in Augsburg beforgte die Herftellung der prächtigen grofsen Lettern und den Druck auf Pergament mit rothen Capitelüberfchriften und Initialen. Ein zweites, und zwar vollftändiges Exemplar des Buches befindet sich auf der kaiferlichen Hofbibliothek zu Wien. Es ift von vortrefflicher Erhaltung, ein Meifterftück der Typographie, und ftammt aus der Fugger'fchen Bibliothek, mit welcher es nach Wien kam [3]). Der Druck ward am 30. December 1514 vollendet. Aufserdem ift nur noch ein drittes Exemplar

---

1) Facfimile in Farbenholzfchnitt: Trachtenbilder von A. D. aus der Albertina von F. W. Bader in Wien. Feftpublication des k. k. öfterr. Mufeums. 1871. Zeitfchrift f. bild. K. VI, 313.

2) Lithographiert von N. Strixner 1808 und feitdem wiederholt publiciert, zuletzt von F. X. Stöger bei G. Franz, München 1850 mit eingedrucktem Originaltext. Vergl. darüber Goethe in der Jenaifchen Liter. Zeitung 1808 und die geiftreiche Befprechung von W. Lübke, Deutfches Kunftblatt 1850 S. 268—271.

3) Der Einband zeigt noch die Chiffre: E. F. mit der Jahreszahl MDLXVII. Die Adreffe am Schluffe des Textes lautet: »Joannes Schönsperger, Civis Auguftanus imprimebat. Anno Salutis M D XIIII. III. Kalendas Januarii«.

bekannt, das aus der Sammlung Joſch in Linz in die Bibliothek des Britiſchen Muſeums übergieng[1]).

Das für den Kaiſer beſtimmte Münchener Exemplar iſt gegenwärtig ſehr unvollſtändig und zeigt an Stelle der roth gedruckten, kleine in Deckfarbe gemalte Initialen. Es war Dürer überantwortet worden; er ſollte die breiten Pergamentränder um den Text mit Federzeichnung ausfüllen. Es iſt der Ausbund des launigsten Humors, was Dürer hier über 45 Blätter des frommen Buches ergoſſen hat; abwechſelnd in rother, grüner, violetter Dinte. Ernſt und Scherz, Heiliges und Profanes wechſeln kunterbunt ab, leicht fortgeſponnen durch ein, mit wundervoller Freiheit der Hand hingeworfenes Ornament, das in ſeiner Originalität und Mannigfaltigkeit willkührlich erſcheinen könnte, wenn es nicht ſtets von Neuem auch neue Harmonie anklingen lieſse. Schon Sandrart[2]) ſagt von dieſen Zeichnungen, ſie ſeien »von Dürer mit der Feder über die Maſsen vernünftig ſchraffieret und geiſtreich gebildet, daſs ſolche für eine der gröſsten Zierden ſeiner Hand gehalten werden«. Das ſprieſst und ſchwirrt durcheinander in endloſer Heiterkeit; Geäſte und Blattwerk haben überall ihr organiſches Wachsthum, verzweigen ſich in leicht geſchwungene Linien, die wieder plötzlich in ſymmetriſch verſchlungene Schnörkel und phantaſtiſche Fratzen zuſammenrinnen. Dazwiſchen ſingen die Vöglein, klettern Affen, kriechen die Schnecken, ſummen die Mücken und hängen an Schnüren Wappenſchilde und Wildpret und Trommeln, Flöten und Geigen. Es iſt der letzte geniale Ausklang des uralten, nordiſchen und altgermaniſchen Ornamentierungsprincipes, das auf den älteſten deutſchen Gräberfunden und in den Bandverſchlingungen der iriſchen Miniaturen ſich geltend macht. Nur iſt der moderne Naturſinn bereits durchgedrungen; der heimiſche Baumwuchs mit Blattwerk von Reben, Diſteln, Roſen und Eichen bildet das Gerüſte; die unholden Lindwürmer und Fabelthiere müſſen mehr und mehr den heiteren Thierbildern aus der Wirklichkeit Platz machen. Nur ausnahmsweiſe treten auch Säulen oder antike Zierglieder dazwiſchen.

Für Dürer und für die deutſche Kunſt ſind die Randverzierungen im Gebetbuche des Kaiſers genau ſo charakteriſtiſch, wie die gleichzeitig erfundenen Ornamente der Loggien im päbſtlichen Palaſte für Raphael und für die Italiener. Darum ſind auch Dürers Zeichnungen kein bloſses Spiel der Phantaſie mit bedeutungsloſen Formen. In ihnen liegt vielmehr auch ein reicher gedanklicher Inhalt; ſie ſtehen

1) Beſchreibung bei Heller, Dürers Werke 55.

2) Teutſche Akademie II, 224.

mit dem Texte, den ſie begleiten, fortwährend in ſinnigen Beziehungen und verhalten ſich zu demſelben theils als Illuſtration, theils als vieldeutige Anſpielung, theils auch wohl als kecke Parodie. Neben den Gebeten an die Heiligen Barbara, Sebaſtian, Georg u. a. m. ſtehen deren Figuren. Neben der Betrachtung über die eigene Gebrechlichkeit ſchreitet der Arzt und blickt prüfend durch die Urinflaſche. Das Gebet zum Troſte in der Todesſtunde begleitet die Darſtellung des Todes, wie er einem Ritter erſcheint, der entſetzt an den Schwertgriff faſst, in den Lüften darüber der Falke, auf den Reiher ſtoſsend. »Pro benefactoribus interpellatio« zeigt den reichen Bürger, der dem heiſchenden Bettler ein Almoſen reicht. An der Spitze des Pſalters kniet in hergebrachter Weiſe König David die Harfe ſpielend; ein Storch wendet wie aufmerkſam zuhörend den Kopf nach ihm empor. Unter dem Pſalme »Contra potentes« ſieht man, auf einer Art von Triumphwagen ſitzend, einen Kaiſer mit Scepter und Krone — nur mit einem Halbmonde ſtatt des Kreuzes auf dem Reichsapfel — den fahrenden Thronſtuhl zieht ein Bock und dieſen wieder lenkt ein, das Steckenpferd reitender Amor am Barte; zur Linken erſcheint der Erzengel Michael den Drachen beſiegend, darüber der ſegnende Heiland. Kampfſcenen zwiſchen Rittern und Landsknechten erläutern die Gebete in Kriegsgefahr. Wo von der Verſuchung die Rede iſt, da ſpielt Freund Reinecke auf der Flöte dem Hühnervolk auf, das begierig herbeiflattert [1]). Wo es heiſst, daſs der Erdkreis des Herren iſt und alle, welche denſelben bewohnen, da ſteht ein martialiſcher Kalikute auf einem umgekehrten Löffel. Das unerſchrockene Gottvertrauen in allen irdiſchen Stürmen bewährt ein Biedermann, der ein groſses Buch auf den Knien, ſanft entſchlummert iſt. Zum »Cantate domino canticum novum« ſpielt aus Leibeskräften eine Gruppe von Dorfmuſikanten auf; und das Loblied auf die heilige Jungfrau Maria, die im Aehrenkleide betend daſteht, ſingt gleich einem Ständchen unten ein Engelsknabe zur Laute, den Fuſs zierlich auf eine kriechende Schnecke geſetzt [2]). Unter dem »Te deum laudamus« reitet das bekleitete Chriſtkind ſegnend auf einem Eſelein, dem ein Engelchen ſein Gewand auf den Weg breitet. Das »Jubilate« endlich tanzen zwei derbe Bauernpaare beim Klange der Schalmei und beim Krähen des Hahnes.

Das Monogramm mit der Jahreszahl 1515 auf allen dieſen Blättern iſt zwar falſch und ſpäter erſt von fremder Hand bald an dieſer bald an jener Stelle angebracht. Doch iſt darum an der richtigen Ueber-

---

1) Vergl. unſere Initiale N an der Spitze des VII. Capitels.

2) Vergl. unſere Initiale A am Anfange des folgenden Capitels.

lieferung des Jahres 1515 nicht zu zweifeln. Die Vollendung des Druckes am Schluſſe des Vorjahres und die oben angezogenen Briefſtellen ſprechen dafür. Ein weiteres Zeugniſs bietet noch das Buchzeichen, welches Dürer zu derſelben Zeit ſeinem Freunde Lazarus Spengler gezeichnet hat. Deſſen mit Deckfarben coloriertes Wappen ſteht auf einem Schädel und wird von einem ſitzenden, die Panflöte blaſenden Satyr gehalten; auf der anderen Seite rechts ſteht eine Nymphe, die eine Stangenwage und einen Becher hält. Die Figuren, die Einrahmung und einige Thierbilder oben ſind mit violetter Dinte auf Pergament ganz genau in der Weiſe jener Randzeichnungen ausgeführt. In der Mitte unten ſteht ohne das Monogramm die Jahreszahl 1515, ächt und mit derſelben Feder geſchrieben [1]).

Zwei Blätter in der Eſterhazy-Sammlung, jetzt im Peſter Nationalmuſeum, ſind noch angefüllt mit eine Menge bunter, ſchalkhafter Einfälle in Federzeichnung, die offenbar zur Fortſetzung der Randzeichnungen hätten dienen ſollen. Die leichte Federſkizze der ſchlafenden Frau auf einer Zeichnung des Dresdener Cabinets hatte bereits Verwendung gefunden. Vermuthlich drängte aber ein Auftrag des Kaiſers den anderen ſo, daſs das Gebetbuch liegen blieb. Anfangs ſcheint Dürer noch die Abſicht gehabt zu haben, die weitere Verzierung desſelben wenigſtens durch die Hände von Schülern und Gehilfen fortſetzen zu laſſen. Einer derſelben hat dann auch noch die Randzeichnungen von acht Blättern im Sinne Dürers hinzugefügt, aber freilich ohne deſſen Geiſt und Geſchick und ohne Beziehungen auf den Text. Es ſind meiſt Hirſche, Rehe, Elennthiere und andere jagdbare Thiere in Landſchaften, was da noch in braun-rother Dinte an den Rand gezeichnet iſt; auf Bäumen eine Storch- und eine Affenfamilie; dann eine Krönung der Jungfrau in der Glorie, darunter ſeltſam gedacht die vier Kirchenväter in einem breiten Wagen, von den vier Symbolen der Evangeliſten gezogen; Hexen auf dem Bocke fahrend; ein Schmerzensmann; dazwiſchen ſchwerfälliges Laubornament und ſchlieſslich eine duftige Landſchaft ohne Staffage in zweierlei Dinte gezeichnet. Daſs eine ſpätere Hand den Drachen Lucas Cranachs nebſt der Zahl 1515 in dieſe acht Randzeichnungen hineingefälſcht hat, darf uns nicht darüber täuſchen, daſs wir es hier mit einem Nürnberger Meiſter aus der Schule Dürers zu thun haben [2]). Schwieriger iſt zu entſchei-

1) Das Blättchen, jetzt ſtark verblaſst in der Albertina, befand ſich bei Quandt. Es zeigt auf der Rückſeite noch die Spuren der Einklebung in einen Bücherdeckel. Vergl. darüber Zahn, Archiv f. zeichn. K. X, 286 ff. mit einem Stiche, der aber von Genauigkeit weit entfernt iſt.

2) Lithographiſche Publication: Des älteren Lucas Cranach Handzeichnungen; Ein Nachtrag etc. München 1818.

den, welcher der betreffenden Maler zu nennen fei. Ich bin aber überzeugt, es fei niemand anderes als Hans Springinklee, von welchem Neudörffer berichtet, dafs er bei Dürer im Haufe gewohnt habe.

Springinklee arbeitete auch an der Illuftration des Weifskuning und an Burgkmairs Folge von Heiligen aus dem kaiferlichen Haufe mit, und vermuthlich unter Dürers Auffìcht auch noch bei den anderen Unternehmungen Maximilians. Leicht konnte fich daher Dürer zu dem Verfuche veranlafst finden, ihm die Fortfetzung der Randzeichnungen in deffen Gebetbuche anzuvertrauen. Keiner auch folgte den Spuren des Meifters fo getreulich nach wie Springinklee. Er zehrt ganz unbefangen von Dürers Motiven fowohl in der Ornamentik wie in den Figuren. Dies lehrt die Durchficht feines Hauptwerkes in Holzfchnitt, der zierlichen Illuftration zu dem »Hortulus animae«, der im Verlage Johann Koburgers 1516 zuerft gedruckt, fchon in den folgenden Jahren zwei neue Auflagen erlebte. Springinklee ift nur immer kleiner in den Formen, fchwächlicher in den Figuren als Dürer; feine Draperien find etwas verworren, zu fchwer auf den Boden fallend; die Ornamentik ift bei allem Reichthume einförmiger. Auch fonft noch erfcheint Springinklee damals neben Dürer thätig. Ganz im Anfchluffe an feine Randzeichnungen im kaiferlichen Gebetbuche entwarf Dürer die Compofition zu dem feinen Holzfchnitte: Chriftus am Kreuze zwifchen Maria und Johannes, mit den vier Engeln in der reichen Umrahmung und mit der Jahreszahl 1516 [1]). Das Blatt zierte zuerft das Eichftädter Miffale, gedruckt zu Nürnberg von Hieronymus Hölzel 1517, fodann das alte Teftament Luthers bei Friedrich Peypus 1524, zugleich mit dem grofsen Holzfchnitte von Springinklee, darftellend die Erfchaffung Adams. Diefem gehört zuverfichtlich auch der heilige Wilibald, ein Holzfchnitt im Eichftädter Miffale an, den man auch Dürer zugefchrieben hat [2]). Aufserdem find von Springinklee nur noch einige Holzfchnitte bekannt, darunter eine Apoftelfolge von 1520 bis 1521 [3]). Springinklee hat aber auch gemalt und es mag fchwer halten feine Malereien oder Zeichnungen von den fchwächeren Arbeiten Dürers zu unterfcheiden.

Je mehr Dürer durch die Aufträge des Kaifers in Anfpruch genommen und vorwiegend auf die Pflege des Holzfchnittes hingewiefen war, defto mehr vernachläffigte er feine Maltechnik. In die Jahre 1513 bis 1520 fallen denn die fchwächften Producte feines Pinfels, und es

1) Bartfch 56, Heller 1633. Kunftblatt von 1845. S. 227.

2) Paffavant 189; Heller 2032; Retberg A. 64.

3) Bartfch 52 ff. Sie kommen vor in dem Büchlein: »Die zwölf Artikel des chriftlichen Glaubens 1539 gedr. zu Nürnberg bei Leonhart Milchtaler.

ift ganz begreiflich, dafs man im Hinblicke auf die vorangegangenen Meifterwerke ftets geneigt war, die Aechtheit der wenigen Gemälde, welche in diefen Zeitraum fallen, zu bezweifeln. Die beften darunter find noch die Lucretia von 1518 und das Bildnifs Michel Wolgemuts von 1516; und dies erklärt fich daraus, dafs die Vorarbeiten zu beiden bereits in die frühere Periode fallen [1]). Daran fchliefst fich das Bruftbild eines Mannes in mittleren Jahren, ohne Bart mit blonden über die Ohren herabhängenden fchlichten Haaren, ein wenig linkshin gewandt, energifch, beinahe ftarr geradehin blickend — etwas vorftehendes Kinn, breiter Mund, eine einfache fchwarze Kappe, anliegendes fchwarzes Gewand — wie es fcheint, ein Geiftlicher. Auf dem tiefgrünen Hintergrunde lichtgelb das ächte Monogramm mit 1516. Das Fleifch ift bräunlich, mit grauen Schatten und aufgefetzten Lichtern modelliert, die Haare blofs durch einige feine Linien belebt; keine Spur vom alten Farbenglanze! Das Bildnifs, faft lebensgrofs, befindet fich in der Galerie des Grafen Czernin in Wien.

Eine Madonna mit dem nackten Kinde von 1518 in der Galerie des Marchese Gino Capponi in Florenz ift leider fo ftark übermalt, dafs fich das Bild faft der Beurtheilung entzieht. Maria, Büfte faft lebensgrofs, im rothen Hauskleide und mit aufgelöftem Haar blickt lächelnd auf das Kind herab, das offenen Mundes die Achfeln zufammenzieht, als ob es fröre. Von Händen erfcheint blofs die linke des Kindes mit einer jetzt braunen Frucht. Unter der abgefallenen Farbe an Hals und Achfel des Kindes fieht man noch Dürers Vorzeichnung und unter dem lockigen Haare der Madonna die Spur des alten Goldblond. Nur die gefällige Haltung und der ftill glückliche Ausdruck der Mutter find noch erhalten. Der Grund ift fchwarz, darauf in Gelb die ächte Bezeichnung. Die wenig forgfältige Maltechnik Dürers in jenen Jahren beeinträchtigte eben nicht blofs das urfprüngliche Ausfehen der betreffenden Bilder, fondern namentlich auch deren Dauerhaftigkeit. So läfst fich jetzt nicht mehr beftimmen, ob von einem Gemälde, das Dürer ohne Zweifel im folgenden Jahre ausgeführt hat, das Original noch exiftiert oder nicht. Es war ein Selbdritt oder die Mutter Anna mit Maria und dem Chriftkinde, halbe Figuren

---

1) Vergl. oben S. 311 und S. 70. Ich kann hier nicht verfchweigen, dafs auf dem Porträte Wolgemuts in München an der Jahreszahl 1516 deutlich zu fehen ift, dafs an Stelle der zweiten 1 urfprünglich eine 0 geftanden habe. Dies ift um fo auffallender, als die Zeichnung zu dem Bilde in der Albertina auf jenem Venetianifchen Papiere ausgeführt ift, deffen fich Dürer im Jahre 1506 bediente. Damals aber war er in Venedig! Es fehlen mir bisher genügende Anhaltspunkte zur Löfung diefer Widerfprüche.

in Lebensgröſse, bezeichnet mit 1519. Die heilige Anna ganz in ein weiſses Gewand gehüllt, ſo daſs bloſs die Naſe und die etwas ſtarr blickenden Augen ſichtbar ſind, hält ſtehend das ſchlafende Kind, das von Maria mit niedergeſchlagenen Augen angebetet wird. Es giebt von dem Gemälde noch mehrere Exemplare. Eines derſelben, das zu Anfang der fünfziger Jahre aus der königlichen Galerie von Schleisheim ausgeſchoſſen und von dem Käufer Entres in München nachmals in die Fremde weiter verkauft wurde, machte ſeiner Zeit viel von ſich reden [1]). Ob dasſelbe identiſch war mit dem Exemplare des Praun'ſchen Cabinetes in Nürnberg, das von Preſtel geſtochen wurde, wiſſen wir nicht. Daſs Kenner wie Waagen und Mündler ſich gegen die Aechtheit des vormals Schleisheimer Bildes ausſprachen, erledigt die Frage darum noch nicht, weil man bisher den Verfall von Dürers Malweiſe in dieſer Periode noch nicht beachtet hat und daher geneigt iſt, alle in dieſelbe fallenden, freilich unerfreulichen Gemälde des Meiſters anzuzweifeln. Waagen hielt das Bild nach einer älteren Aufſchreibung in ſeinem Nachlaſſe früher unbefangen für ächt und die Bemerkung, es ſei »in der Art wie die Lucretia coloriert«, unterſtützt gar ſehr dieſe Meinung; eine ſpätere Randbemerkung erklärt es dagegen als eine Fiſcher'ſche Copie. Im Berliner Muſeum befindet ſich eine alte Durchreibung nach dem vermuthlichen Original. Die Albertina beſitzt ein Studium zu dem Kopfe der heiligen Anna in kleinerem Maſsſtabe, fein getuſcht mit geſchwärztem Grunde und mit der guten Bezeichnung von 1519 auf einem kleinen, an der Ecke aufgeklebten Stückchen Papier.

Ebenſo ungünſtig wie die gemalten Madonnen aus jenen Jahren, erſcheinen auch die in Kupfer geſtochenen. Die anmuthigſte darunter, Maria von zwei Engeln gekrönt von 1518 (B. 39), iſt noch nach älteren Vorſtudien gemacht, wenigſtens ſtammt die ſchöne Pinſelzeichnung zur Drapierung ihrer Knie in der Albertina bereits aus dem Jahre 1508; ſie iſt auf grünem Grunde mit derſelben Sorgfalt ausgeführt, wie die gleichzeitigen Studien zum Himmelfahrtbilde. Dagegen erſcheint die Madonna von einem Engel gekrönt von 1520 (B. 37) ſteif und wenig beſeelt. Die gröſsere ſäugende Maria von 1519 (B. 36) und die ähnlich behandelte Madonna mit dem Wickelkinde (B. 38) aus dem folgenden Jahre ſind ohne beſonderen Reiz und ohne Würde, ganz ohne

1) Vergl. die Polemik über die Aechtheit des Bildes zwiſchen Waagen, der gegen, und Ernſt Förſter, der für dieſelbe eintrat, im Deutſchen Kunſtblatt von 1854. S. 203, 251 und 436 ff. Auch Otto Mündler hielt das Entres'ſche Bild nach mündlicher Mittheilung nur für eine ſchlechte Copie.

Wahl aus dem bürgerlichen Leben gegriffen und nur durch den fanften grauen Ton des Stiches ausgezeichnet. Duftiger erfcheint der Eremit St. Antonius von 1519 (B. 58), der in heiligem Frieden vor den Mauern von Nürnberg fitzt [1]). An Tieffinn der Erfindung, an Zartheit der Ausführung und Stimmung fchliefst fich das kleine Blatt den beften Kupferftichen der vorausgegangenen Jahre an. Dürer hat desgleichen nicht wieder gemacht. Die treue, auf fich befchränkte Wahrhaftigkeit, die diefen Darftellungen zu Grunde liegt, mufste vollends bei einem Genrebildchen zur Geltung kommen, wie die Marktbauern von 1519 (B. 89). Der Bauer und die Bäuerin, die ihre Eier und Hühner ausbieten, find köftliche Typen der ländlichen Einfalt und des derben Humors, die in der deutfch-niederländifchen Malerei noch eine fo grofse Rolle fpielen follten.

Der ungünftige Eindruck der gemalten und geftochenen Marienbilder Dürers aus jenen Jahren beruht nicht auf Stumpfheit des Gefühles, wohl aber in einer gewiffen Haft und Ungeduld, welche ihm das Studium und das Verweilen bei einer minutiöfen Technik verleidete. Durch das anhaltende Zeichnen für den Holzfchnitt war er eines breiteren Vortrages, eines rafchen Weitereilens gewöhnt. Die zarteren Stimmungen einer Erfindung verflüchtigten bei einer langwierigen Ausführung. Dafs diefelben im erften Entwurfe mächtig walteten, zeigen verfchiedene Zeichnungen von Madonnen aus jener Zeit, wie z. B. die grofse Federzeichnung einer in der Landfchaft fitzenden Maria mit einem Geige fpielenden und fingenden Engel zu ihren Füfsen von 1519 in Windfor Caftle. Ja die reizvollfte Compofition diefer Art unter Dürers Holzfchnitten fällt gerade in das Jahr 1518. Es ift die Maria, von vielen Engeln verehrt (B. 101). Das Chriftuskind auf einem Kiffen ftehend, den Arm um den Hals der Mutter gefchlungen, erfreut fich an dem neckifchen Treiben der Kinderengel zu ihren Füfsen; grofse Engel in faltigen Gewändern bringen ihm fchüchtern Trauben dar oder muficieren; zwei halten oben fchwebend eine grofse Krone und über ihnen noch erfcheinen Seraphim. Die reiche, anmuthige Compofition zeigt, welchen Auffchwung des Gemüthes Dürer noch immer der duftigften Schilderung zu widmen vermochte. Der Holzfchnitt war eben damals fein Element; die Zeichnung dafür war ihm durch die umfaffenden Aufträge des Kaifers zum geläufigften Ausdrucksmittel feiner künftlerifchen Gedanken geworden.

Vor allem lag ja Dürer, fowie dem Kaifer felbft an dem Gelingen des Triumphes, jenes grofsen Holzfchnittwerkes, das Maximilian zu feinem

---

1) Ueber das nahezu 20 Jahre frühere | Studium des Hintergrundes fiehe oben S. 213.

Ruhme veröffentlichen wollte, und von welchem die von Dürer gezeichnete Ehrenpforte nur die eine Hälfte darſtellt. Den andern Theil bildet der Kaiſerliche Triumphzug oder wie derſelbe uneigentlich nach dem Mittelpunkte und Hauptgegenſtande der Folge auch wohl genannt ward: des Kaiſers Triumphwagen. Die erſte Idee davon mag von dem ja auch in Kupfer geſtochenen Triumphzuge Caeſars von Mantegna entlehnt ſein. Der Entwurf des Triumphzuges war nicht Dürer allein, ſondern abtheilungsweiſe zugleich verſchiedenen anderen Meiſtern aufgetragen, insbeſondere Hans Burgkmair, dem allein 66 von den vollendeten Holzſchnitten angehören [1]). Schon im Jahre 1512 liefs der Kaiſer durch ſeinen Secretär Marx Treytz-Saurwein das eingehende Programm für den ganzen Zug niederſchreiben. In einem Schreiben an die Regierung zu Innsbruck vom 30. September 1513 verlangt Maximilian, daſs ihm »das Buch, der k. Majeſtät Triumphwagen« ſobald es von Treytz-Saurwein eingeſendet würde, auf der Poſt nach Oudenarde nachgeſchickt werde. Daſſelbe war aber bereits am 4. Juli von ſeinem Geheimſchreiber an die Regierung gelangt und der Poſt übergeben worden [2]). Es war zweifelsohne der ſchriftliche Entwurf zum Triumphzuge, an dem dann der Kaiſer noch eigenhändig beſſerte [3]). Darnach liefs der Kaiſer zunächſt Alles in Miniaturmalerei auf groſsen Pergamentblättern ausführen. Ein vollſtändiges Exemplar des coloſſalen Prachtwerkes befindet ſich, noch ganz wohl erhalten auf der kaiſerlichen Hofbibliothek in Wien [4]). Ein zweites, ſehr ähnliches, doch unvollſtändiges und ſchadhaftes Exemplar gelangte durch Kauf jüngſt aus dem Stifte St. Florian in Oberöſterreich ebendahin. Dieſe Pergamentmalereien ſtammen nicht von der Hand hervorragender Künſtler, ſondern aus der Werkſtatt ſogenannter Illuminiſten oder Briefmaler. In der Zeichnung ſind ſie ungleich und ziemlich mangelhaft; in der Wirkung mehr auf Farbenglanz und auf Sorgfalt im Kleinen berechnet. Möglich, daſs einzelne leichte Skizzen von guten Meiſtern zu Grunde gelegen haben, von denen die Illuminiſten aber ſtark abwichen. So läſst ſich das Verhältniſs wenigſtens an dem eigentlichen Mittelpunkte des Triumphzuges beobachten.

Von dieſem heiſst es in jener Vorſchrift von 1512:

---

1) Vergl. das Nähere in meiner Abhandlung: Dürers Triumphwagen und ſein Antheil am Triumphzuge Kaiſer Maximilians I. Mittheilungen der k. k. Centralcomm. Wien, XIII. 135 ff.

2) D. Schönherr, Ueber Marx Treytz-Saurwein, Archiv für öſterr. Geſchichte XLVIII, 368.

3) Veröffentlicht 1780 v. Murr, Journal IX; und in der Ausgabe des Triumphzuges von Bartſch 1796.

4) Vergl. Bartſch, Peintre-Graveur VII. 230.

»Kaiſers Triumfwagen.

Item darnach ſoll des Kaiſers Triumphwagen geführt werden, der ſoll auf das Köſtlichſte gemacht ſein. Und auf demſelben Triumphwagen ſoll der Kaiſer in ſeinem kaiſerlichen Kleid und Majeſtät ſitzen; es ſollen auch bei ihm nach Ordnung auf dem Triumphwagen ſein: Sein erſtes Gemahl, auch König Philipp und ſein Gemahl und Frau Margareth und König Philipps Kinder, und Herzog Karl ſoll eine Krone aufhaben. Und der Triumphzug ſoll mit Roſſen, wohl geziert, geführt werden, wie einem kaiſerlichen Triumphwagen zugehört«.

Die erſte leichte Skizze nach dieſer Beſchreibung entwarf Dürer mit der Feder. Sie befindet ſich gegenwärtig in der Albertina. Obwohl die Jahreszahl an dem Wagen ausgekratzt iſt, fällt die Entſtehung der Zeichnung ohne Zweifel in die Jahre 1514—1515. An der Seite des Kaiſers ſitzt Maria von Burgund, die unvergeſsliche Gefährtin ſeiner Jugend — neben welcher ſeine zweite Gemahlin Blanca Maria von Mailand regelmäſsig ignoriert wird — vor ihm König Philipp der Schöne zwiſchen Schweſter und Gattin, vor dieſem ſeine Söhne, die Erzherzoge und nachmaligen Kaiſer Karl und Ferdinand und ganz vorne deren vier Schweſtern. Von dem galoppierenden Geſpanne ſieht man noch zwei paar Pferde mit bekränzten Reitern. Die ein wenig verkleinerte Abbildung der Zeichnung in Holzſchnitt folgt aus typographiſchen Gründen auf Seite 392 und 393.

Nur ganz im Allgemeinen folgt dieſem flüchtigen Entwurfe Dürers die Miniatur. Dort ſtrotzt der Kaiſerwagen von Gold und Edelſteinen; Maximilian ſitzt allein unter dem reichen Thronhimmel und vor ihm ſitzen auf einer hinzugefügten Bank ſeine Gemalin und ſeine Tochter Margarethe; Erzherzog Karl trägt dort auch richtig eine Krone ſtatt des Herzogshutes. Als es nun galt den ganzen Triumphzug als Gegenſtück zur Ehrenpforte, in Holzſchnitt zu überſetzen, kam die Sache wieder an Dürer; und zwar diente ihm diesmal Wilibald Pirkheimer als gelehrter Rathgeber. Ein Briefwechſel zwiſchen dem Kaiſer und Pirkheimer aus dem Jahre 1518 giebt uns über die weitere Ausſchmückung des Kaiſerlichen Triumphwagens genauen Aufſchluſs[1]). Am 5. Februar jenes Jahres beſtätigt Maximilian zu Augsburg Pirkheimer den Empfang »der Laurea, zu unſerem Triumphe gehörig«, die ihm dieſer in den letztverfloſſenen Tagen zugeſchickt hatte; er iſt darob nicht wenig erfreut, weil dadurch »bemelter unſer Triumph gröſslichen geziert wird«. Was unter dieſer Laurea zu verſtehen ſei,

1) Abgedruckt: Pirkheimeri Opera, ed. Goldaſt, Norimb. 1610 S. 172 und Pirkheimers Tugendbüchlein von Hans Imhoff, Nürnb. 1606; S. 162; deutſch S. 169 und 240. Vergl. Thauſing, die »Laurea« zum Triumphzuge Kaiſer Maximilians I., Jahrbücher für Kunſtwiſſ. II, 175, und 181: Die beiden Briefe Maximilians I. an Pirkheimer nach den Originalen neu mitgetheilt.

die der Kaiser nochmals als Pirkheimers »neue Erfindung und Zierung unseres fürgenommenen Werks« dankbar anerkennt, lehrt uns eine grofse Federzeichnung von Hans von Kulmbach auf dem königlichen Kupferstichcabinet in Berlin. Sie führt die Ueberschrift: »Kaiser Maximilians Eeren-Crantz«. Zwei Reiter von der Gröfse derjenigen im Triumphzuge tragen je einen langen Zierstab, oben durch eine Querstange verbunden, von welcher ein riesiger Lorbeerkranz in die Mitte herabhängt. Dessen von Gold und Edelsteinen gebildete Knoten sind von je drei Lorbeerblättern eingefafst, und auf jedem der Blätter steht eine gute Eigenschaft geschrieben, so zwar dafs die erste Trias mit A anlautet (Audacia, Abstinentia etc.) und so fort durch's ganze, liebe Alphabet. Mitten im Kranze steht das Distichon:

Sola tuo capiti digna est hec laurea Caesar,
Quam triplici virtus stemmate condecorat.

Darunter liest man noch das Wort: Victoria, und ganz unten auf dem Rande die Widmung von Pirkheimer[1]).

Nicht diese spitzfindigen Spielereien Pirkheimers, wohl aber alles Andere verleiht dieser Zeichnung, die hier blofs beiläufig nach einer flüchtigen Skizze von ungeübter Hand wiedergegeben ist, eine besondere Wichtigkeit. Sie giebt uns Aufschlufs über die Betheiligung Dürers am Triumphzuge und über die Art, wie bei diesen kaiserlichen Aufträgen überhaupt vorgegangen wurde, wie auch über das noch im Jahre 1518 bestehende Verhältnifs Kulmbachs zu Dürer. Mit Dürers Art hat die Skizze so viel gemein, dafs sie ihm zugeschrieben wurde, obwohl Kulmbachs Monogramm deutlich darauf angebracht ist. Was daran wirklich von Dürers Hand stammen dürfte, sind die energischen Correcturen: die römischen Zahlen an den vier Hauptknoten des Kranzes, die verlängerten Blätter links unten, der Pfeil und die zwei langen, kräftigen Linien, welche andeuten, dafs der ganze Kranz vergröfsert werden und tiefer herabhängen soll. Es ist eben nur die erste Skizze, nach welcher dann erst die verbesserte, sorgfältiger ausgeführte, wohl auch colorierte Zeichnung zur Vorlage für den Kaiser vollendet wurde, wie wir dies an anderen Beispielen auch beobachten können.

In jenem Briefe an Pirkheimer vom 5. Februar 1518 schreibt der Kaiser weiter: »Unser Rath Melchior Pfintzing, Propst, hat uns auch angezeigt, wie Du einen neuen Wagen für unsere Person, den anderen Wägen ungleich, erfunden haben sollest. Demselben nach begehren wir an Dich mit ernstlichem Fleifs, Du wollest auf das Fürderlichste

---

1) »Coronam hanc munitissimus Caesar plantauit, virtus rigauit, Deuotus Bilibaldus Pirckheymer dedicauit«. Die Figur folgt auf Seite 394.

von bemeltem Wagen eine Viſierung zu Handen obgemelts unſeres Raths, des Propſtes ſchicken und das nicht unterlaſſen etc.« Pirkheimer beeilte ſich natürlich, den Befehlen des Kaiſers nachzukommen. Es handelte ſich um die von ihm erfundene allegoriſche Ausſtattung des kaiſerlichen Triumphwagens, wie wir ſie aus dem Holzſchnitte von 1522 kennen. Die Zeichnung, welche nun eiligſt in Dürers Werkſtätte für den Kaiſer hergeſtellt wurde, befindet ſich in der Albertina [1]). Es iſt eine groſse, breit mit der Feder geriſſene, dann colorirte Darſtellung im Maſsſtabe der Holzſchnitte auf vier ganzen aneinander geklebten Papierbogen; ſie trägt die Jahreszahl 1518. Neben dem güldenen Wagen und den reichgeſchirrten ſechs Paar Pferden ſchreiten weiſs gekleidete Frauengeſtalten, alle möglichen Tugenden vorſtellend. Als Wagenlenkerin ſitzt »Ratio« auf dem hoch ausgeſchweiften in eine Volute auslaufenden Kutſchbock. Bloſs ein geſchwungener Zierſtab trägt den Baldachin; dieſer hat noch die viereckige Form und führt an der unteren Bordüre die Inſchrift: Quod in coelis (Sol) hoc in terra (Caeſar), doch ſo, daſs Sonne und Kaiſer gar nicht angeſchrieben, ſondern bloſs durch die Bilder von Sonne und Doppeladler vertreten werden, und dergl. mehr, wie dies Pirkheimer in der beigefügten Erklärung oder Expoſition dem Kaiſer des Genaueren angiebt. Der Kaiſer ſitzt noch mit ſeiner ganzen Familie auf dem Wagen und zwar auf fünf Abſtufungen genau nach der Anordnung der Miniaturen. So bildet die Zeichnung von 1518 den Uebergang von der Skizze Dürers und dem Kaiſerwagen der Miniaturen zu dem Holzſchnitte von 1522.

Mit der allerdings ſehr nothwendigen ſchriftlichen Erläuterung oder Expoſition, die nachmals auch dem Holzſchnitte beigefügt ward, überſandte Pirkheimer den ſo hergerichteten Wagen an den Kaiſer. Er entſchuldigt die Verzögerung der Ueberſchickung: »iſt Urſach geweſen: die menig der zugehörenden Tugenden haben viel Weile genommen, bis ſie in ihre Ordnung gebracht ſind. Und wo Euer kaiſerl. Majeſtät Diener Albrecht Dürer nit ſo groſsen Fleiſs gethan hätt' und die Sach' ſelbſt unter Händen genommen, wäre mir die Sach' noch ſchwerer worden und hätte ſich länger verzogen. Zeig' ich Euerer Majeſtät darum an, daſs dieſelbe von der Urſache des Verzugs und von Albrechten Dürers emſigem Fleiſs Wiſſen habe«. Der Verzug kann kein gar langer geweſen ſein, denn ſchon am 29. März 1518 beſtätigt der Kaiſer Pirkheimern von Innsbruck aus den Empfang: »Wir haben den Triumphwagen mit ſammt der Expoſition, den Du

1) Lithographiert von J. Pilizotti in L. Förſters Sammlung von Copien aus der Albertina.

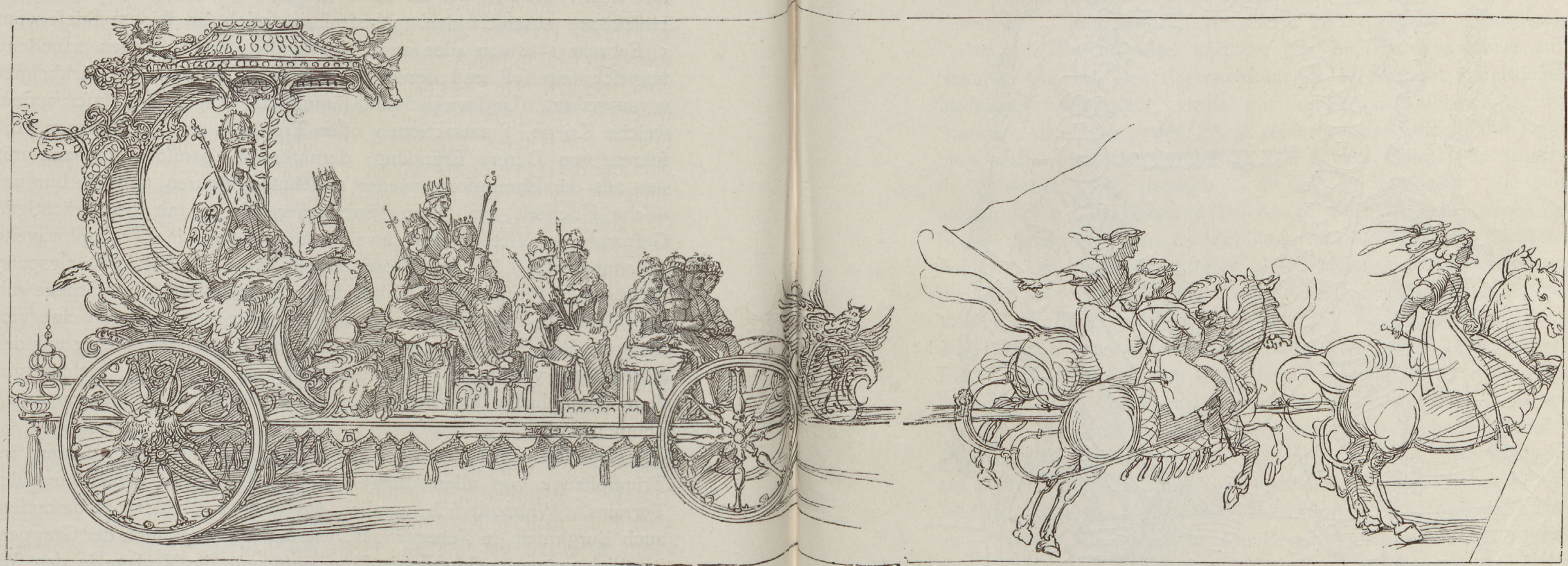
uns zu unterthenigen Gefallen zur Zier unferes Triumphes geftellt und durch Zeiger diefes Briefs zugefendet haft, empfangen«. Es folgt dann die Ankündigung, dafs er ihn nächftens bei einem neuen Unternehmen auch befchäftigen wolle — von Dürers Verdienft bei der Arbeit kein Wort, trotz Pirkheimers Anpreifung!

Jedenfalls fteht fomit feft, dafs der Triumphwagen des Kaifers Maximilian einen Theil, ja den Mittelpunkt des kaiferlichen Triumphzuges zu bilden beftimmt war. Die Betheiligung Dürers auch an diefem grofsen, feit Bartfch nur Burgkmairn zugefchriebenen Werke, ift dadurch aufser Frage geftellt. Es erübrigt nur Dürers weiteren Antheil aus dem Vorrathe der zu Lebzeiten des Kaifers noch vollendeten Holzftöcke auszufcheiden. Maximilian fpricht in feinem Briefe vom 5. Februar 1518 von »den anderen Wägen«, denen der neu erfundene ungleich fein foll und deren Bekanntfchaft er fomit bei Pirkheimer vorausgefetzt. Und wirklich find fämmtliche Wägen und Mafchinerien, welche Kriege, Staatsactionen oder Trophäen im Triumphzuge vorführen, von Dürers Erfindung; darunter die fpanifche Hochzeit mit den aus der Ehrenpforte wieder entlehnten Figuren und die burgundifche Hochzeit, ein felten gewordener Wagen mit dem prächtigen Gefpanne der Victoria, der zuweilen auch der »kleine Triumphwagen« genannt wird [1]). Ferner gehören Dürer an: das reitende Königspaar, die reitende Fürftin mit Gefolge und die Grabbilder, fünf Stöcke mit den Geftalten von Maximilians Ahnen; unter den letzteren eine verkleinerte Wiederholung des heil. Markgrafen Leopold, wie er auf der Ehrenpforte vorkömmt. Zufammen find es 24 Blätter, welche aus dem Triumphzuge Maximilians in das Holzfchnittwerk Dürers aufzunehmen find.

Ganz äufserlich fchon unterfcheiden fich die Blätter Dürers im Triumphzuge von allen übrigen durch die breite Behandlung des Terrains. Während fich nämlich die übrigen Meifter, insbefondere auch Burgkmair, in Nebendingen, wie in der Compofition der Gruppen, ängftlich an das gefchriebene Programm und die Vorlage in den Miniaturen hielten, litt es Dürer nicht in diefer Befchränkung. Gerade fein Antheil weicht von beiden Vorlagen am meiften ab, fo dafs der Gegenftand oft nicht wieder zu erkennen ift. Dürer fühlte es wohl deutlich, dafs der blofse Holzfchnitt ganz andere Anforderungen an

1) Die näheren Nachweife in meinem oben angeführten Auffatze in den Mitth. der k. k. Centralc. Nach den Ordnungszahlen der letzten von Bartfch veranftalteten Wien-Londoner Ausgabe des Triumphzuges von 1796 gehören Dürer an: Nr. 89—103; 135 und der dazu gehörige verlorene Holzftock mit der burgundifchen Hochzeit; 130 und 131; 104—108.

den zeichnenden Künftler ftellt, als die mit Farben und Gold überladene Miniatur. Die Kriegsfcenen und Staatsactionen, die dort auf grofse viereckige Flächen gemalt, gleich Jahrmarktbildern, von je zwei oder mehreren Reitern an Stangen emporgehalten werden, würden in gleicher Weife auf den Holzftock gebracht, unendlich eintönig ausgefallen fein. Dürer aber wufste durch die mannigfaltigfte Anordnung künftlerifchen Spielraum zu gewinnen, felbft durch die Zuhilfenahme der gewagteften mechanifchen Spielereien. Und wie in der Umgeftaltung des fpröden Stoffes, fo liefs er auch bei der Ausführung feiner Phantafie freien Lauf in einer Fülle von ornamentalen und figürlichen



Motiven. Geftalten wie die trauernde Venetia, die an die Melancholie des Kupferftichs von 1514 gemahnt, oder das ftehende Weib mit den zwei Säuglingen gehören zu den edelften Erfindungen deutfcher Kunft. Die riefigen Landsknechte in ihren verfchiedenen Stellungen an den Wagen und Mafchinen find fo rechte Vertreter des kraftftrotzenden Zeittypus; und die verfchiedenen Pferde find von einer fchlichten Vollendung, von einer Lebendigkeit und einem Ebenmafs der Bewegung, wie fie in blofser Zeichnung ihresgleichen fuchen.

Ganz folgerichtig find jene Holzftöcke, welche den Antheil Dürers am Triumphzuge bilden, faft fämmtlich von Nürnberger Holzfchneidern gefchnitten, die wiederum nur ganz vereinzelt an den übrigen Abtheilungen des Zuges befchäftigt waren; und zwar von Hans Franckh, Wolfgang Refch und vornehmlich von Hieronymus Andreæ; von letzterem ftammt z. B. der fogenannte kleine Triumphwagen mit dem herrlichen Victoriagefpanne [1]). In allen diefen Angelegenheiten war des Kaifers Vertrauensperfon in Nürnberg der Propft Melchior Pfinzing. Er wachte auch darüber, dafs nicht von den für Maximilian gefertigten Holzftöcken vorzeitig Abdrücke gemacht und unter die Leute gebracht

1) Neudörffer, Nachrichten 47, erzählt, dafs der Kaifer in Nürnberg gewefen fei, als Hieronymus »an gedachtem Dürers Triumphwagen, fo kaiferlicher Majeftät gehöret, gearbeitet« — darunter könnte in dem oben erwähnten allgemeineren Wortfinne nur der Triumphzug verftanden werden, nicht der eigentliche Triumphwagen, der erft nach Maximilians Tode gefchnitten wurde — »ift Ihro Majeftät damals alhier gewefen und faft täglich hinaus ins Frauengäfslein zu ihm gefahren um feine künftliche Arbeit zu fehen«, daher dann ein gemeines Sprichwort entftanden fei. Diefe fo oft wiederholte Anekdote leidet blofs unter dem Umftande, dafs Kaifer Maximilian feit 1512 bis zu feinem Tode nachweisbar nicht mehr in Nürnberg war. Zeugnifs dafür das officielle Itinerar Kaifer Maximilians I., deffen Publication durch Prof. Victor v. Kraus in Wien bevorfteht. Im Jahre 1512 aber kann Hieronymus noch nicht für ihn gearbeitet haben.

würden. So geſchah es im Jahre 1518, daſs Pfinzings Diener, von einem Formſchneider darauf aufmerkſam gemacht, dem Rathe anzeigte: »als ob etliche gedruckte Figuren, in kaiſerl. Majeſtät Triumph gehörig, durch einen Landfahrer auf einer Kirchweihe vor unſerer Stadt öffent-



lich feil gehabt worden ſeien«. Man beeilte ſich, den Landfahrer aufzuſuchen, ihm die Figuren abzunehmen und ihn zu befragen, wie ſie an ihn gekommen ſeien. Er ſagte aus, daſs er ſie auf dem Säumarkt von einem ihm unbekannten Schreiber gekauft habe, mit der Ver-

tröſtung, daſs ihm derſelbe noch mehr bringen wolle. In der Eltern Herren Namen ergeht nun am 27. Juli ein Schreiben an Pfinzing zu dem Zwecke, den Kaiſer darüber zu beruhigen, man wolle den Schuldigen ausforſchen und exemplariſch beſtrafen [1]).

Als Kaiſer Maximilian bereits am 12. Januar 1519 ſtarb, geriethen ſeine Kunſtunternehmungen natürlich in's Stocken. Der Triumphzug insbeſondere blieb unvollendet. Es ſind uns denn auch noch einige Zeichnungen Dürers zum Triumphzuge erhalten, die nicht mehr zur Ausführung in Holzſchnitt gelangten. Gerade ihre Unfertigkeit gewährt uns einen Einblick in die Thätigkeit ſeiner Werkſtatt. Es ſind ſechs Reiterſkizzen in der Albertina, ſämmtlich mit der Jahreszahl 1518 bezeichnet. Eine ſenatoriſche Geſtalt, lorbeergekrönt in langem, pelzverbrämten Brocatmantel und der Burſche, das Federbaret auf der Schulter tragend, den der nachfolgende Holzſchnitt in verkleinertem Maſsſtabe wiedergiebt, beide mit verzierten Täfelchen an langen Stangen; dann vier andere etwas gröſsere Reiter, die ebenſo Trophäen emporhalten mit den Inſchriften von Dürers Hand: »dy frantzoſiſch — dy welſch — dy pemiſch — dy vngriſch troffea« [2]). Sie ſind mit unglaublicher Leichtigkeit in Tuſche mit der Feder auf je einen Papierbogen entworfen; ohne Zweifel die erſten Gedanken des Meiſters, aus ſeinem Nachlaſſe ſtammend. Von den letztgenannten vier Reitern mit den Trophäen befinden ſich dann in der Ambraſer Sammlung genaue Wiederholungen. Dieſe ſind jedoch auf den gewöhnlichen Maſsſtab des Triumphzuges reduciert, ſorgſamer aber auch geiſtloſer mit der Feder ausgeführt und mit Waſſerfarben bemalt; ſo waren ſie vermuthlich dem Kaiſer zur Begutachtung eingeſchickt worden.

Auch bei den Formſchneidern blieben unvollendete oder noch nicht bezahlte Holzſtöcke vom Triumphe liegen; ſo insbeſondere auch bei Dürers gewöhnlichem und genialen Formſchneider Jeronymus Andreæ. Er hatte ſogar noch Stöcke von der Ehrenpforte in Händen und weigerte ſich, dieſelben ohne Bezahlung herauszugeben. Es waren darunter ohne Zweifel die geſchichtlichen Darſtellungen, welche in die 24 Felder über den beiden Seitenpforten gehörten und von denen Jeronymus in Nürnberg nach Bedarf Sonderabdrücke anfertigte und verkaufte, um ſich ſchadlos zu halten [3]). König Ferdinand, dem die

1) Miſſivbuch des Rathes im königlichen Archiv zu Nürnberg; Baader, Beiträge II, 37.

2) Dürers Reiterſkizzen zum Triumphzuge etc. mit Text von M. Thauſing, herausgegeben von der photograph. Geſellſchaft in Wien 1872; daher unſere Abbildung.

3) Vergl. H. Glax, Ueber die vier Ausgaben der geſchichtlichen Vorſtellungen der Ehrenpforte etc. in: Quellen und Forſchungen zur vaterländiſchen Geſchichte. 1849. Wien. S. 259 ff.

Vollendung des Denkmals, welches ſich ſein kaiſerlicher Ahn geſetzt hatte, am Herzen lag, wandte ſich daher am 6. März 1526 von Augsburg an den Rath von Nürnberg mit der Aufforderung, den Form-



J. LETH. PHOT. F. W. BADER. WIEN. SC.

ſchneider gegen Zuſicherung ſeiner Belohnung zur Auslieferung »der vorbemeldeten und ſonſt aller anderen Formen, die Kaiſer Maximilian

zugehört haben und er bei ſeinen Händen hat«, zu veranlaſſen; er habe ſeinen Niederöſterreichiſchen Kanzler Marx Treytz-Saurwein mit der vollſtändigen Herrichtung des Werkes beauftragt und an dieſen ſollten die Holzſtöcke wohlverwahrt und ohne Verzug nach Wien geſchickt werden [1]). Der Rath läſst den Formſchneider rufen und berichtet über die Vernehmung am 28. März 1526 an den niederöſterreichiſchen Kanzler. Der Bürger Jeronymus hat allerdings einige fertige Formen, zu weiland Kaiſer Maximilians Triumph- und Ehrenpforte gehörig, in Händen. Der Rath weiſs aber auch, »wie oft er ſich ſeiner ausſtändigen Belohnung für ſeine gethane Arbeit, auch ſeines dargeliehenen Geldes halber bei ihm beklagt und um Hilfe und Fürderung angeſucht habe«. Der Rath nimmt ſich ſeines Mitbürgers, trotz deſſen ſonſtiger Unbotmäſsigkeit, eifrig an: Jeronymus ſei ein beſonders verſtändiger Künſtler, der auch in dieſem Werke vor anderen im Reiche berühmt werde und vom Kaiſer und ſeinen Befehlshabern zu ſolcher Arbeit viel gebraucht ſei. Von anderen Künſtlern zu Nürnberg, ſo Gelegenheit der Ehrenpforten wiſſen und die meiſte Arbeit daran gethan haben — jedenfalls iſt hier Dürer gemeint — werde einem Rathe im Vertrauen und auſserhalb Jeronymus berichtet, daſs, wolle der Erzherzog ſolches Werk zu Ende bringen, dieſes ohne Zuthun, Arbeit und Hilfe des Jeronymus ſchwerlich geſchehen könne; das werde die Zeit mit der That beweiſen. Der Rath zweifle nicht, der Kanzler werde dem Jeronymus und Anderen, ſo dieſem Werke getreulich vorgeſtanden, zu aller billigen Forderung geneigt ſein. Jeronymus erbietet ſich zwar, die Formen dem Kanzler auszuliefern, doch möge man ihm vorher den verdienten Liedlohn und das dargeliehene Geld verſchaffen. Der Rath erſucht ſchlieſslich den Kanzler um günſtige Förderung, nicht bloſs dem Jeronymus zu Liebe, ſondern auch, damit das Werk eine ſchleunige Endſchaft erlange.

Demnach ſcheint bei Maximilians Tode nicht einmal der Ausſchnitt der Ehrenpforte ganz fertig geweſen zu ſein. Jedenfalls waren aber die Bemühungen König Ferdinands und ſeines Kanzlers von gutem Erfolg. Die Ehrenpforte ward nicht nur vollendet, es gelangten auch die ſämmtlichen Holzſtöcke derſelben, wie auch alle für den Triumphzug geſchnittenen Formen in den Beſitz des kaiſerlichen Hauſes. Sie

---

1) Der Originalbrief im königl. Archiv zu Nürnberg hebt an: »Wir ſein bericht, wie Jeronymus Formſchneider, ſo bey Euch zu Nurmberg wonnhaft, etliche Form, ſo zu der Eernporten gehorn, bey ſeinen hannden haben in der maynung, als ob ime noch an ſeiner Arbeit etwas vnbezallt auſteen, da entgegen er dieſelben Form zu behalten willenns ſein ſolle« etc. Im Auszuge bei Baader, Beiträge II, 37. daſelbſt auch ebenſo die Antwort an Treytz-Saurwein aus dem Briefbuche des Rathes.

werden heute noch mit wenigen Defecten auf der kaiſerlichen Hofbibliothek zu Wien aufbewahrt.

Eifriger als ſein Formſchneider war Dürer ſelbſt auf die Wahrung ſeiner Intereſſen bei kaiſerlicher Majeſtät bedacht geweſen. Gute Gelegenheit bot ihm dazu ſeine perſönliche Anweſenheit zu Augsburg bei dem denkwürdigen Reichstage von 1518. Die Nürnberger thaten ſich gewiſs darauf etwas zu gute, daſs ihr Meiſter beim Kaiſer ſo hoch in Gunſt ſtand; und ſie mochten ſich dieſem gefällig erweiſen, wenn ſie Dürer mit den beiden Vertretern der Stadt zum Reichstage ſandten. So ſcheint es wenigſtens nach dem jovialen Briefe, welchen die gelehrte Schweſter Wilibald Pirkheimers, Charitas, Aebtiſſin bei S. Clara, an alle drei gemeinſam richtet: »Den fürſichtigen, weiſen Herren Caspar Nützel, Lazarus Spengler und Albrecht Dürer, derzeit zu Augsburg, unſeren günſtigen Herren und guten Freunden«. Kaiſer Maximilian plante damals, wie wir ſahen, eifriger denn je an ſeinen Kunſtunternehmungen. Der perſönliche Verkehr mit Dürer muſste ihm daher ganz willkommen ſein. Schon am 28. Juni lieſs er ſich von ihm porträtieren. Die geniale Kohlezeichnung, etwas unter Lebensgröſse, befindet ſich in der Albertina. Sie zeigt deutlich die beſchwingte Eile, mit der ſie entſtanden iſt, und doch geben die wenigen ſchwarzen Linien das volle, ganze Leben wieder; den ſtolzen edlen Kopf mit dem gewaltigen Naſenrücken, die lachenden Augen, etwas nach abwärts blickend, den flachen Hut und das groſse Damaſtmuſter auf dem Kragen der Sommerſchaube [1]). Beifolgend eine verkleinerte Reproduction der Zeichnung. Dürer ſelbſt ſchrieb rechts oben mit Tinte hin: »Das iſt Keiſer Maximilian, den hab ich Albrecht Dürer zu Awgsburg hoch oben awff der pfaltz in ſeinem kleinen ſtüble kunterfett, do man tzalt 1518 am mondag noch Johannes tawffer«.

Nach dieſer Zeichnung und genau in der gleichen Gröſse ſind die beiden Holzſchnitte mit dem Bruſtbilde Maximilians gefertigt. Der eine zeigt bloſs zu Häupten des Bildniſſes einen Schriftzettel mit den zwei Zeilen: Imperator Caeſar Divus Maximilianus etc. [2]). Der andere zeigt das Bildniſs in reicher Einfaſſung, zwiſchen zwei verzierten Säulen, auf deren Knäufen Greifen das kaiſerliche Wappen halten und die Abzeichen aus der Kette des goldenen Vlieſses. Es iſt eine Verherrlichung des Kaiſers nach ſeinem Tode, daher unten die Schrift:

1) Lithogr. von Krammer in L. Förſters Copien. Von einer ſpäteren Beſchmierung der Zeichnung mit Weiſs und Röthel muſs und kann leicht abgeſehen werden.

2) Auch davon giebt es zwei Ausſchnitte; auf dem beſſeren umſchlieſst der Anfangsbuchſtabe von: Caeſar die beiden folgenden Lettern; Bartſch 154, Retberg 231.



Kaiser Maximilian I.

Kohlezeichnung in der Albertina zu Wien.

(Seite 398.)



»Der Teür Fürſt Kayſer Maximilianus iſt auff den XII. tag des Jenners ſeins alters Im LIX. Jar ſeligklich von dyſer Zeyt geſchaiden Anno domini 1519«. Nach derſelben Zeichnung gemalt und gleichfalls erſt im Jahre 1519 entſtanden iſt das Oelbildniſs des Kaiſers in der kaiſerl. Galerie zu Wien. Nur erſcheint er hier in halber Figur, die Haare ergraut, in der linken Hand den Granatapfel, das von ihm erkorene Symbol des Ueberfluſſes, haltend. Die Schaube iſt lackroth, der Kragen von Zobelpelz, der Hut ſchwarzer Sammt, das Medaillon auf der Krämpe enthält, ſo wie im Holzſchnitte, ein Marienbild. Auf dem tiefgrünen Grunde eine lange Inſchrift in Dürers Renaiſſance-Capitalen mit dem rührenden Schluſſe: »o daſs ihn Gott der Allmächtige in die Zahl der Lebenden zurückführen wollte!«[1]) Das Gemälde iſt leidlich gut erhalten; es war wohl ſchon urſprünglich von tiefer, matter Färbung; die braunen Schatten ſind nun geronnen und zerriſſen und ſtellenweiſe ausgebeſſert.

Damals in Augsburg war es wohl auch, daſs der Kaiſer irgend ein Bild, das er von Dürer ausgeführt haben wollte, zu zeichnen verſuchte, wobei ihm die Kohle mehreremale abbrach, während es Dürer darauf flink fertig machte. Da fragte ihn Maximilian, wie es denn komme, daſs ihm die Kohle nicht abbreche. Lächelnd erwiderte Dürer: Gnädigſter Kaiſer, ich möchte nicht, daſs Eure Majeſtät ſo geſchickt zeichnen könnte, wie ich! Und damit habe er nach Melanchton, dem wir die Ueberlieferung des Zwiſchenfalles verdanken, ſagen wollen: darin habe ich mich geübt und das iſt mein Reich; du, Kaiſer, haſt ſchwerere Aufgaben und einen anderen Beruf![2])

Noch ein anderes berühmtes Bildniſs entſtand zur Zeit des Reichstages zu Augsburg; es iſt das Bruſtbild des jugendlichen Cardinals Albrecht von Brandenburg, Primas und Kurfürſten des Reiches, Erzbiſchofs von Mainz und Magdeburg, geb. 1490 † 1545. Der Kupferſtich, genannt »der kleine Cardinal«, trägt zwar die Jahreszahl 1519 (B. 102), ward aber bereits 1518 begonnen. Das erſte Studium dazu

1) »Potentissimvs maximvs et invictissimvs Cæsar Maximilianvs qui cvnctos svi temporis reges et principes ivsticia prvdentia magnanimitate liberalitate præcipve vero bellica lavde et animi fortitvdine svperavit natvs anno salvtis hvmanae MCCCCLIX. die Marcii IX. vixit annos LIX menses IX dies XXV decessit vero anno MDXIX mensis Janvarii die XII. qvem devs opt. max. in nvmervm viventivm referre velit«. — Darunter 1519 und das ächte Monogramm. Links oben in der Ecke in Gold der kaiſerliche Adler mit dem öſterreichiſchen Herzſchild, eingeſchloſſen vom goldenen Vlieſs. Eine Copie mit rothem Gewande in Waſſerfarben im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg, eine andere in Oel auf dem Rathhauſe daſelbſt.

2) »iuxta illud commune proverbium: Aliud est sceptrum, aliud plectrum«, fügt Melanchton noch bei. Manlius, Loc. comm. coll. Bas. 1563. II, 47. Strobel, Misc. lit. Inh. VI, 211.

nach der Natur etwas linkshin gewandt, angethan mit Pirret und Mozett, drei Viertel der Lebensgröſse, ganz breit mit der Kohle entworfen, befindet ſich in der Albertina; es iſt ohne Zweifel auf dem Reichstage entſtanden. Darnach zeichnete Dürer ſorgfältig mit der Feder die Vorlage für den Stich, im Gegenſinne zu dieſem, auf deſſen Gröſse reduciert und mit der ganzen, natürlich verkehrt erſcheinenden Schrift, vielleicht noch unter den Augen des Beſtellers, denn die Zeichnung — gegenwärtig in der Kunſthalle zu Bremen — trägt noch die Jahreszahl MDXVIII in der Inſchrift; dagegen ſteht oben zugleich in Dürers gewöhnlicher Handſchrift: »1519 piſchoff van Mentz«. Die ſorgfältige Vorbereitung zu dieſem kleinen Meiſterwerke rechtfertigt den hohen Ruf, deſſen ſich der »kleine Cardinal« ſtets bei allen Kennern erfreute. Und ſo ſehen wir denn Dürer gerade in den Bildniſſen der beiden oberſten Perſönlichkeiten der Nation, der weltlichen und der geiſtlichen, des Kaiſers und des Primas-Kanzlers, auf der Höhe ſeiner Porträtkunſt, ja aller Porträtkunſt überhaupt, angelangt.

Dürer ſelbſt berichtet über die Vollendung des »kleinen Cardinals« in ſeinem Briefe an Spalatin zu Anfang des Jahres 1520: »Zugleich ſchicke ich meinem gnädigſten Herrn — nämlich dem Kurfürſten Friedrich von Sachſen — hiermit drei Abdrücke von einem Kupferſtiche, den ich nach meinem gnädigſten Herrn von Mainz und auf deſſen Wunſch geſtochen habe. Habe Seiner kurfürſtlichen Gnaden die Kupferplatte mit 200 Abdrücken zugeſchickt und verehrt, wogegen ſich S. k. G. gnädig gegen mich erwieſen hat, denn S. k. G. hat mir 200 Gulden in Gold und 20 Ellen Damaſt zu einem Rocke geſchenkt. Das habe ich denn mit Freuden und Dankbarkeit angenommen und insbeſondere zu der Zeit, da ich deſſen bedürftig war«[1]. Die Platte Dürers wurde ſodann zum Titelkupfer des im Jahre 1520 gedruckten Heiligthumbuches der Stiftskirche zu St. Moriz und Maria Magdalena in Halle benützt. Darum tragen gute alte Abdrücke oft auf der Rückſeite den Titel des jetzt ungemein ſeltenen Prachtwerkes. Die zahlreichen und guten Holzſchnitte, in denen darin der koſtbar gefaſste und verzierte Reliquienſchatz jener Stiftskirche dargeſtellt wird, haben mit Dürer weiter nichts gemein.

Ein anderesmal ſtach Dürer das Bildniſs des Kurfürſten Albrecht im Jahre 1523 im Profil und in etwas gröſserem Maſsſtabe, daher genannt: »der groſse Cardinal« (B. 103). Die Zeichnung dazu machte Dürer vermuthlich entweder irgendwo auf ſeiner Reiſe nach den Nieder-

---

1) Dürers Briefe 43. Vergl. Heller, S. 508 ff., die genaueſte Beſchreibung des Blattes, deſſen Unterſchrift der bekannte Hexameter aus Virgil: Sic oculos etc.

landen oder zu Nürnberg während des Reichstages von 1522—23; sie ist genau von derselben Gröfse wie der Stich, im Gegensinne mit dem Silberstifte auf weifs grundiertem Papier sehr sorgfältig ausgeführt und befindet sich gegenwärtig im Louvre zu Paris [1]). Nur ist dort das Haupt des linkshin gewandten Cardinals nicht mit dem Pirret bedeckt und zeigt eine grofse Tonsur. Aus dem Briefe Dürers an den Cardinal vom 4. September 1523 erfahren wir, dafs er ihm die Platte mit 500 Abdrücken zuschickte [2]). Zugleich berichtet Dürer über ein kostbares Mefsbuch, dessen Miniierung der Kurfürst bei dem Nürnberger Illuministen Nicolaus Glockenton bestellt hatte.

In Augsburg fand Dürer auch Gelegenheit, mit dem Cardinal Matthaeus Lang von Wellenberg, Coadjutor und seit 1519 Erzbischof von Salzburg in Beziehungen zu treten und sich dessen Gönnerschaft zu erwerben. Lang stammte aus einer angesehenen Augsburger Familie und war lange Zeit Geheimschreiber der Kaiser Friedrichs III. und Maximilians I. Er war ein Gönner der Kunst und Wissenschaft und kannte Dürer von den Himmelssphären und der Weltkarte her, die Stabius ihm gewidmet hatte. Dafs Dürer nun Aufträge von ihm erhielt, beweisen noch einige Zeichnungen im Britischen Museum: Christus, das Kreuz tragend, und als Seitenstück dazu ein Mann in der gleichen Stellung in einer Umrankung von Reben mit lateinischen Sprüchen auf die Nachfolge Christi und das zweite Blatt mit dem Wappen des Cardinals Lang [3]), Federzeichnungen auf Pergament in der Art der Randzeichnungen im Gebetbuche des Kaisers. Eine andere Federzeichnung [4]) zeigt auf braunem Grunde dasselbe Wappen, umgeben von acht reizenden Engelsknaben, als Verzierung für den oberen Theil eines Portales. Aus einigen Zeilen Dürers an Wolf Stromer erfahren wir auch, dafs Cardinal Lang einmal einen seiner Glasmaler nach Nürnberg schickte mit einem Empfehlungsschreiben an Dürer; derselbe sollte dort Materiale einkaufen [5]).

Fleifsig verkehrte Dürer gewifs mit dem gelehrten Antiquitätensammler und Stadtschreiber von Augsburg Conrad Peutinger. Dieser war ja auch ein vertrauter Rathgeber des Kaisers Maximilian bei seinen Kunstunternehmungen und vermittelte dessen Aufträge an die Augsburger Künstler, so wie dies Pirkheimer und Melchior Pfinzing in Nürnberg thaten. Leider fehlt es uns nur an Nachrichten über diesen Verkehr Dürers mit Peutinger, bis auf das verstümmelte Bruch-

1) F. Reiset, Catalogue Nr. 500: »Portrait de moine«.
2) Dürers Briefe, 47.
3) Nr. 149 und 150 des Sammelbandes. Waagen, Treasures of Art, I, 231. Mrs. Ch. Heaton, Life of A. D. S. 234 m. Abb.
4) Nr. 177. Hausmann Nr. 153.
5) Dürers Briefe, Einleitung XI. u. 45.

ſtück eines Briefes von Letzterem, wo es heiſst: »mein guter Frundt Dürer« [1]). So mag denn Dürer während ſeines monatelangen Aufenthaltes auf dem Reichstage zu Augsburg fröhliche Tage verlebt haben. Wenigſtens iſt jener luſtige Brief, welchen Charitas Pirkheimerin am 3. September 1518 an ihn, an Nützel und Spengler gemeinſam richtete, nur der Wiederhall einer vermuthlich im gleichen Tone gehaltenen Epiſtel der drei Freunde. Sie habe, ſchreibt ſie, deren Zuſchrift mit den, ihrem Stande ſo angemeſſenen Neuigkeiten — was gewiſs ironiſch gemeint iſt — mit beſonderer Heiterkeit empfangen und dieſelben mit ſo groſser Andacht geleſen, daſs ihr die Augen dabei mehr als einmal übergegangen ſeien, freilich mehr vor Lachen als vor Rührung. »Ich nehme es hoch zu Danke — fährt ſie fort — daſs Eure Weisheit in ſo groſsen Geſchäften und bei ſo viel Fröhlichkeit meiner nicht vergeſſen und mich, armes Nönnlein, ſo eifrig unterrichtet im klöſterlichen Leben, wovon Ihr jetzt einen klaren Spiegel vor Augen habt«. Nachdem ſie dann ihrem ſprudelnden Witz freien Lauf gelaſſen, ſchlieſst ſie: »Verzeihet mir, meine lieben, günſtigen Herren, dies mein ſcherzhaftes Schreiben. Es geſchieht ja alles *in caritate* — mit einer Anſpielung auf ihren Namen — *summa summarum* das Ende davon iſt, daſs ich gern wollte, daſs Ihr bald geſund und glücklich mit froher Vollbringung der Euch anbefohlenen Aufträge wiederkämet« etc.

Bald nach Empfang dieſes Briefes ſcheint Dürer wirklich Augsburg verlaſſen zu haben. Luther, der erſt im October zum Reichstage kam, um dem Cardinal Cajetan Rede zu ſtehen, ſah Dürer nicht mehr. Auch Kaiſer Maximilian war bereits früher abgereiſt. Er hatte ſeinen Maler zwar nicht mit leeren Händen fortziehen laſſen. Bares Geld freilich ſtand »dem letzten Ritter« ſelten zur Verfügung. Aber auf Martini über ein Jahr, alſo 1519, ſtand ihm ein noch unverpfändeter Reſt von 200 Gulden Rheiniſch aus der Nürnberger Stadtſteuer in Ausſicht. Den ſollte Dürer haben, abgeſehen von ſeinem regelmäſsigen Jahrgehalte. In einem Schreiben von Augsburg, 8. September 1518 an Bürgermeiſter und Rath von Nürnberg, machte der Kaiſer denſelben Mittheilung davon und befahl ihnen ernſtlich: »daſs Ihr unſerem und des Reiches lieben Getreuen, Albrecht Dürer, unſerem Maler, um ſeiner getreuen, uns auf unſeren Befehl an unſerem Triumphwagen und in anderer Weiſe bereitwillig geleiſteten Dienſte willen, jene zweihundert Gulden ausfolget und bezahlet und dagegen unſere Quittung in Empfang nehmet« [2]).

1) Th. Herberger, Conrad Peutinger in ſeinem Verhältniſſe zum Kaiſer Maximilian I. Augsburg 1851. S. 27.

2) Dürers Briefe, 170.

Dieſe kaiſerliche Quittung brachte Dürer wohlverſiegelt heim. Als nun Kaiſer Maximilian plötzlich am 12. Januar 1519 ſtarb, ſtiegen Dürer ſehr begründete Bedenken gegen die Sicherheit ſeiner neuen Anſprüche auf. Er machte dieſelben daher vor der Zeit geltend und verlangte in einem Briefe vom 27. April 1519 vom Rathe die Auszahlung der zweihundert Gulden, deren Anweiſung »er auf dem jüngſt gehaltenen Reichstage bei Römiſcher kaiſerlicher Majeſtät, unſerem allergnädigſten Herrn, hochlöblicher Gedächtniſs, nicht ohne beſondere Mühe und Betreibung erlangt habe« [1]). In Anbetracht der veränderten Umſtände aber und für den Fall, daſs der künftige Kaiſer oder König ſeine Forderung nicht anerkennen ſollte, erbot ſich Dürer dem Rathe zur Sicherſtellung und zum Unterpfande das väterliche Haus unter der Veſten zu verpfänden, deſſen Vollbeſitz er eben erſt am 24. November 1518 durch Abfertigung ſeines Bruders Andreas erlangt hatte [2]). Mit dieſem Anſinnen drang Dürer aber nicht durch. Es iſt ihm auch in der Folge nicht gelungen, die Bezahlung dieſer Summe zu erwirken. Er muſste ſchlieſslich froh ſein, nur den Fortbezug ſeines Leibgedinges geſichert zu ſehen.

Ein Regierungswechſel war im alten deutſchen Wahlreiche keine geringe Sache. Die gröſsten, wie die kleinſten Dinge wurden dadurch in Frage geſtellt, und Alles beeilte ſich daher die Gunſt des neuen Reichsoberhauptes für ſeine Gerechtſame zu gewinnen. Auf die Kunde alſo, daſs Maximilians Enkel, der neuerwählte Kaiſer Karl V., zur Huldigung nach den Niederlanden und zur Krönung nach Aachen kommen werde, machte ſich denn auch Dürer auf, ihm irgendwo zu begegnen und die Beſtätigung der ihm von Maximilian gewährten Begnadungen zu erwirken. Dies war ohne Zweifel der Hauptzweck ſeiner Reiſe nach den Niederlanden im Jahre 1520. In üblicher Weiſe verſah er ſich gleich auch mit einem Entwurfe für die kaiſerliche Beſtätigungsurkunde, ſo wie er wünſchte, daſs dieſelbe etwa lauten ſollte [3]). In dieſem Entwurfe war ſowohl von dem Jahresgehalte von 100 Gulden, wie von der einmaligen Verleihung von weiteren 200 Gulden die Rede. Doch nur für den erſteren erlangte er endlich am 12. November 1520, in einer zu Köln am 4. November ausgeſtellten Urkunde Karls V. die kaiſerliche Confirmation »mit groſser Mühe und Arbeit« — wie er ſelbſt hinzufügt [4]). Seitdem bezog Dürer regel-

1) Dürers Briefe, 40.

2) Siehe oben S. 39.

3) Zwei verſchiedene Abſchriften dieſes Entwurfes von Dürers eigener Hand ſind uns erhalten, die eine in der Sammlung Hausmann, abgedruckt: Jahrbücher f. Kunſtw. I. 76, die andere in der von Poſonyi-Hullot in Paris, abgedruckt im Kataloge S. 39.

4) Dürers Briefe 100 u. 175; das Privilegium, auch bei M. Meyer a. a. O. 25, iſt vom Erzkanzler, Kurfürſten Albrecht von Mainz gegengezeichnet.

mäfsig fein Leibgeding von 100 Gulden aus der Nürnberger Stadtkaffe bis an fein Lebensende. Seine Quittungen darüber, ftets am 12. November oder einem bald darauffolgenden Tage ausgeftellt, aus den Jahren 1521 bis 1527 befinden fich noch auf dem königlichen Archive zu Nürnberg [1]).

Wir haben keine Kunde, dafs Dürer weiterhin zu Karl V. und zu den Gelehrten am kaiferlichen Hofe in irgend welche Beziehungen getreten fei. Als Cuspinian noch im Jahre 1526 am 25. November von Wien aus an Pirkheimer das Anfinnen ftellte, Dürer möge ihm zu einer Publication die noch fehlenden Kaiferbildniffe liefern, fcheint er eine abfchlägige Antwort erhalten zu haben [2]). Doch fchon vor feiner Reife nach den Niederlanden ward dem Meifter Gelegenheit, fich eines kleinen Auftrages zu Ehren des neugewählten Kaifers zu entledigen. Die Wahl erfolgte zu Frankfurt am 28. Juni 1519; und alsbald war der Nürnberger Rath darauf bedacht, dem Kaifer eine ganz befondere Aufmerkfamkeit zu erweifen, die der kunftreichen Stadt würdig fein follte. Man wollte etliche Eifen »zu einer tapferen, anfehenlichen Münze« graben und fchneiden laffen. Dazu ward dem Rathe durch Albrecht Dürer mit Rath Wilibald Pirkheimers »ein fauber und werklich Fifir geftellt«. Diefe Zeichnung Dürers ward in Holz gefchnitten und am 4. Juni 1520 ein Abdruck davon mit einem Briefe an Lazarus Spengler gefchickt, der fich eben in Staatsgefchäften in Augsburg aufhielt. Dürer und der Rath wollten des Genaueren wiffen, ob die Namen und Wappen des Kaifers über der Zahl 19 (ohne Zweifel die Jahreszahl 1519) recht angeordnet feien; ob es ferner mit den beiden Säulen (den Säulen des Hercules) und mit dem Wahlfpruche »Noch weiter« (plus ultra) feine Richtigkeit habe »und bei königlicher Majeftät die Manier und Gebrauch fei, dafs in diefem und fonft feiner Majeftät zu Ehren die Säulen dermafsen gemacht und darüber folche Worte gefetzt werden« etc; und fodann, wie der Reichsadler jetzt gemacht werden folle und ob feine Bruft nebft dem öfterreichifch-burgundifchen auch mit einem fpanifchen Wappenfchildchen belegt werden folle. Ueber alles das follte der Rathfchreiber namentlich bei Johannes Stabius Erkundigung einziehen, fich aber über den Zweck der Auskünfte nichts merken laffen. Wenn man ihn darnach frage, folle er fich nur auf allerlei Bauten und Malereien, die man auf der Veften und im Rathhaufe eben herftelle, ausreden [3]).

1) Abgedruckt bei M. M. Meyer a. a. O. 26—29. Die letzte ift überfetzt in Dürers Briefen etc. 60 mit Anmerkung.

2) Pirkheimeri Op. ed. Goldaft, 257.

3) Nürnberg, königl Archiv, Correfpondenzprotocoll 81, fol. 137. Baader, Beiträge II, 39.

Der Holzſchnitt, von welchem hier die Rede iſt, kommt meiſt nur in modernen Abdrücken aus Derſchaus Sammlung vor [1]). Anordnung und Ausſchnitt zeigen wenig Sorgfalt, ſie verrathen die bloſs proviſoriſche Beſtimmung des Blattes. Dasſelbe iſt ſtark überhöht und oben abgerundet; unten erſcheint der jugendliche Kaiſer in halber Figur, den Granatapfel in der Hand, einen breiten Hut auf dem Haupte, mit geöffnetem Munde und ſchwimmenden Augen etwas linkshin blickend, darüber Säulen, Wahlſpruch, Titel, Wappen bis auf die Jahreszahl 1519 mit jener Beſchreibung des Rathes übereinſtimmend; und dieſer obere Theil war wohl für den Revers der Denkmünze beſtimmt. Die Abſendung eines Abdruckes von dieſer Compoſition nach Augsburg, erklärt auch gleich die Thatſache, daſs dort der Formſchneider Joſt de Negker ſogleich eine zierlichere und in ſich vollendete Ausgabe davon veranſtalten konnte. Er fügte derſelben eine Umrahmung in Form einer reichen Renaiſſance-Architektur hinzu und darunter in acht Zeilen den Titel des Kaiſers und ſeine eigene Adreſſe in beweglichen Lettern [2]).

Als ſich Spengler ſeines Auftrages entledigt hatte, wurden wirklich nach Dürers Zeichnung zwei Münzeiſen hergeſtellt mit des Kaiſers Bildniſs und mit den Wappen ſeiner Reiche und ſeiner Erblande. Man prägte auch die Münzen, »daran nicht der Werth, ſondern die Arbeit und Kunſt anzuſehen iſt«; und mit einer Anzahl derſelben ſollte der Kaiſer überraſcht werden, wenn er zu dem nächſten, nach Nürnberg anberaumten Reichstage käme [3]). Als dieſer Reichstag wegen der in Nürnberg wüthenden Seuche nicht zu Stande kam, oder vielmehr im Jahre 1521 in Worms abgehalten wurde, wollte der Rath die Münzen dahin ſchicken. Ob es geſchah, wiſſen wir nicht. Auf dem nächſten Reichstage aber, der im Winter 1522 auf 1523 in Nürnberg verſammelt war, erſchien der Kaiſer nicht mehr; er war bereits nach Spanien zurückgekehrt. Umſonſt hatte alſo der Nürnberger Rath die alte Kaiſerburg in Stand ſetzen laſſen. Mit der Herrichtung und Ausſchmückung des Rathhauſes wurde gleichwohl fortgefahren.

Ein Decret des Rathes vom Jahre 1521 ordnete an, daſs das Rathhaus nach Dürers Zeichnungen ausgemalt werden ſollte. Die Koſten ſollten nach der Malertaxe berechnet werden. Von Dürer ſelbſt verlangte man ein Verzeichniſs ſeiner Leiſtungen, darnach die

1) Beſchrieben bei Bartſch, Appendix Nr. 41; Heller Nr. 2161; Paſſavant Nr. 334, b—c; und allgemein, doch wohl mit Unrecht Dürern abgeſprochen.

2) Beſchrieben bei Paſſavant Nr. 334, a.

3) Ob ſich ein Exemplar dieſer Münzen erhalten hat, konnte ich nicht erfahren; darüber kann vielleicht ein Numismatiker Auskunft geben.

Elteren Herren über ſeine Entlohnung beſchlieſsen ſollten. Wirklich erhielt er im Jahre 1522 einhundert Gulden »für ſeine viele Mühe, die er mit der Viſierung des Rathhauſes gehabt«[1]. Daraus geht deutlich hervor, daſs Dürer nur die Entwürfe zu den Malereien geliefert hat, welche heute noch die lange Wand des groſsen Rathhausſaales bedecken, daſs er jedoch an deren Ausführung keinen Antheil nahm. Dieſe wird ſeinem Schüler Georg Penz zugeſchrieben[2]. Da er aber nicht Fresco, ſondern in Tempera oder in Oel auf die Wand malte, ſo war die Arbeit nicht von langer Dauer. Nach einer vollſtändigen, rohen Uebermalung mit Oelfarben durch Gabriel Weyer im Jahre 1618, befinden ſich die Malereien jetzt wieder in einem ſo kläglichen Zuſtande, daſs über ihren urſprünglichen Werth nichts Sicheres mehr behauptet werden kann.

Die achtzig Schuh lange Hauptwand des alten, gothiſchen, ſpäter mit einem hölzernen Tonnengewölbe gedeckten Saales wird durch zwei ziemlich niedrige Thüren in drei ungleiche Theile abgetheilt, von denen der längſte rechts vom Beſchauer, der kürzeſte inmitten der beiden Thüren liegt. Für jede dieſer drei Abtheilungen lieferte nun Dürer den Entwurf einer Darſtellung; entſprechend den drei verſchiedenen Zwecken, welchen der ungeheure Saal dienen ſollte, als zu Staatsverſammlungen, wohl gar zu Reichstagen, ſodann zu Gerichtsverhandlungen und endlich auch zu geſelligen Zuſammenkünften, zu Tanz und Luſtbarkeit, bei Hochzeiten und anderen Feſten der patriziſchen Familien, denen eine ſolche Benutzung des Rathhauſes ſammt der Muſik, den Stadtpfeifern, als eines ihrer beſonderen Vorrechte zuſtand.

Die mittelgroſse Wandfläche links vom Beſchauer, dort wo ſonſt das berühmte Broncegitter Peter Viſchers ſtand, iſt der Rechtspflege gewidmet; und zwar ſollte ein abſchreckendes Beiſpiel zur Gerechtigkeit auffordern. Lucian[3] beſchreibt das im Alterthume berühmte Gemälde des Apelles, das in allegoriſchen Geſtalten die Wirkungen der Verläumdung darſtellte. Der geniale Florentiner Leon Battiſta Alberti ſtellte dasſelbe ſchon in ſeiner 1435 geſchriebenen Schrift über die Malerei[4] als Muſter hin. Infolge deſſen wohl verſuchten ſich ſo viele Meiſter der Renaiſſance in dieſer Compoſition, als Sandro Botticelli, Andrea Mantegna, Girolamo Mocetto, Raphael, Ambroſius Holbein, Rembrandt u. A.[5] Dieſen reiht ſich auch Dürer

1) Baader, Beiträge I, 8.

2) Neudörfer, Nachrichten, 40: »Ao. 1521 hat er das Rathhaus renoviert«.

3) Calumn. non temere cred. 4.

) De Pictura. Baſil. 1540. lib. III.

5) Von Kritik abgeſehen, befinden ſich die Federzeichnungen Mantegnas u. Rembrandts im Britiſchen Museum; die lavierte


Stadt-
bücherei
Elbing



Die Verläumdung nach Apelles.

Federzeichnung in der Albertina zu Wien.

(Seite 407.)

mit ſeinem Entwurfe für den Rathhausſaal an. Derſelbe iſt uns noch in einer Federzeichnung aus dem Jahre 1522 in der Albertina erhalten. Wir geben davon ein Facſimile in verkleinertem Maſsſtabe. Von einer fremden Hand, vermuthlich der Wilibald Pirkheimers, ſind Namen und Bedeutung der einzelnen Figuren deutſch und lateiniſch der Zeichnung beigeſchrieben. Dies erleichtert das Verſtändniſs der von Lucians Beſchreibung etwas abweichenden Compoſition [1]).

Mit langen Ohren »die für Midas Ohren gelten könnten«, ſitzt der unfähige Richter da; in's linke flüſtert ihm die Suſpicio (der Argwohn), zu ſeiner Rechten ſteht die Unwiſſenheit (Ignorantia), die durch ihre abwehrende Bewegung deutlich ausdrückt, daſs ihr bereits alles klar ſei. Auf den Wink des Richters ſchleppt die Calumnia (Verläumdung, »Verkleknus«) den Unſchuldigen (Insons) bei den Haaren herbei, der die Hände emporhebt und die Götter zu Zeugen anruft. Die Verläumdung ſoll ein ungemein reizendes, aber leidenſchaftlich aufgeregtes Mädchen ſein, deren Geberden Muth und Zorn verrathen. Nicht vor ihr, wie Lucian ſagt, ſondern hinter ihr geht die Invidia (der Neid), bleich und häſslich, wie von langer Krankheit abgezehrt, zwiſchen der Täuſchung (Deceptio) und der Argliſt (»Fraus, Auffatz«), welche die Verläumdung hier bloſs aufhetzen, nicht aber ſie ſchmücken und aufputzen. Darauf läſst Dürer noch eine ähnliche Gruppe folgen: den tölpelhaften Irrthum (Error) zwiſchen der leichtgeſchürzten Eile (Acceleratio) und der Strafe, welche das Schwert in der Hand hält; dann erſt in Trauergewändern die Reue (Penitentia) verſchämt nach rückwärts blickend, wo endlich die Wahrheit (Veritas) triumphierend herannaht.

Im reichen modiſchen Gewande, mit weitem Federhut, die ſtrahlende Sonne auf einer Schale tragend, läſst Dürer die Wahrheit auftreten. Er durfte ſie freilich nicht in unverhüllter, jugendlicher Leibes-

---

Biſterzeichnung Raphaels aus dem Cabinet Crozat im Louvre, radiert in Clairobscur von Ch. N. Cochin u. V. Le Sueur, radiert von Denon, geſt. von Leroy. Girolamo Mocettos Stich bei Bartſch P. G. XIII, 113 Nr. 10. Amb. Holbeins Holzſchnitt bei Paſſavant P. G. III, 422 Nr. 1. Ein Holzſchnitt angeblich von Erhard Schön in Derſchaus Sammlung. Ein Wandgemälde von Hans Bock im Rathhauſe zu Baſel. Am meiſten bekannt iſt wohl das berühmte, kleine Gemälde von Sandro Botticelli in den Uffizien zu Florenz. Die Vergleichung dieſer verſchiedenen Auffaſſungen iſt eben ſo anziehend als lehrreich.

1) Auf dem Wandgemälde ſind die Figuren faſt mit den gleichen lateiniſchen Namen bezeichnet. Ueberdies lieſt man zu beiden Seiten des Richterſtuhles den Spruch:

»Ein Richter ſoll kein Urthel geben,
Er ſoll die Sach' erforſchen eben«

nebſt der Ueberſetzung: »Nemo unquam ſententiam ferat, priusquam cuncta ad amuſſim perpenderet«.

fchönheit erfcheinen laffen, wie jene italienifchen Meifter es gethan hatten. Dafür ift feine Darftellung reich an tieffinnigen Motiven, voll feiner Beziehungen zwifchen den Figuren und Gruppen. Die mafsvolle Haltung und die wohlabgewogene Anordnung derfelben, die klare Durchzeichnung bis auf die fein geknitterten Draperien find ein treffliches Beifpiel für die fpätere Formgebung Dürers. Ueber die Ausführung in faft drei Schuh hohen Figuren, läfst fich bei dem gegenwärtigen Zuftande des Wandgemäldes wenig fagen. Nur eine auffallende Abweichung von Dürers Zeichnung fei hervorgehoben; fie fcheint mir deutlich zu beftätigen, dafs Dürer felbft bei der Uebertragung der Skizze auf die Wandfläche gar nicht betheiligt war. Dürer componierte die ganze Darftellung ohne Zweifel genau für den Raum zwifchen der linken Fenfterwand und der nächften Eingangsthüre, fo dafs der blofs um eine Staffel erhöhte Richterftuhl unmittelbar an diefe Thüre fich angelehnt hätte. Der Maler aber, welcher die Ausführung beforgte, vielleicht alfo Georg Penz, kam damit nicht ganz zurecht oder irrte fich und fetzte nun den Thron und die Gruppe mit dem Richter erhöht auf die Fläche oberhalb des Thürfturzes. Dadurch kam diefe Hauptgruppe theils aus der richtigen Linie einer friesförmigen Anordnung, theils blieb ein leerer Raum übrig, den der Maler durch Auseinanderrücken der drei vorderften Gruppen auszugleichen fuchte. Durch diefe Auseinanderzerrung verfällt die ganze wohldurchdachte Compofition der Ifolierung und Formlofigkeit. Es ift nicht anzunehmen, dafs diefer Mifsgriff unter den Augen des erfindenden Meifters hätte vorkommen können.

Im Rücken des Richterftuhles, in dem kleinen Raume zwifchen den beiden Thüren ift der »Pfeiferftuhl« abgebildet. Sieben Stadtpfeifer, die officiellen Stadtmufikanten mit ftädtifchen Wappenfchildchen als Abzeichen am Gewande, erfcheinen lebensgrofs auf einem fteinernen, goldverzierten Renaiffance-Balcone fitzend oder ftehend und zum Tanze auffpielend; um fie her noch andere Perfonen, lebhaft gefticulierend, zufammen eine malerifche Gruppe von vierzehn reichgekleideten Geftalten. Um den Balcon läuft eine Baluftrade mit drei Pfeilern, welche den volutenförmigen, in ftarker Verkürzung gezeichneten Tragfteinen unten entfprechen. Man hat die Urheberfchaft Dürers an diefer Compofition bezweifelt, doch, wie mir fcheint, nicht mit ausreichenden Gründen. Freilich hat fich eine Skizze zu diefem Bilde nicht erhalten und die gegenwärtige Malerei zeigt manche italianifierende Züge. Wir wiffen aber nicht, wie viel davon auf Rechnung des Georg Penz, der fich nach Italienern weitergebildet haben foll, oder mehr noch auf den Reftaurator G. Weyer zu fchreiben

ift[1]). Nach einer alten Tradition follen in den Muficanten fämmtlich Porträte dargeftellt fein, ohne dafs bisher mit einiger Wahrfcheinlichkeit einzelne Perfönlichkeiten namhaft gemacht worden wären. Bei genauer Betrachtung des Wandbildes drängte fich mir allerdings eine Vermuthung auf, insbefondere in Bezug auf die vornehmften in der Mitte fitzenden drei Stadtpfeifer, die durch die üblichen Wappenfchildchen an der Bruft als öffentliche Diener der Stadt bezeichnet find. Zu dem Dreiviertel-Profile des links fitzenden Alten mit der Haube fcheint mir offenbar das bekannte Bildnifs Wolgemuts benützt worden zu fein und zwar genau in der von Dürer aufgenommenen Stellung. Dafs Dürer damit eine Verewigung des zwei Jahre zuvor verftorbenen Meifters beabfichtigt hätte, läge wohl nahe. Der rechts Sitzende, ihm gegenüber erinnert trotz des beigefügten kurzen Bartes auffallend an das kräftige Profil und die Haartracht Lazarus Spenglers. Ob nun der dicke Mann mit der Stumpfnafe in ihrer Mitte nicht urfprünglich gar Pirkheimers Züge getragen hat, ob überhaupt auch ein fo kräftiger Scherz wie der, die beiden tonangebenden Männer der Stadt als aus Leibeskräften blafende Stadtpfeifer darzuftellen, noch als erlaubt und annehmbar angefehen werden darf, laffe ich dahin geftellt.

Auf der langen Wandfläche rechts von der zweiten Thüre bis an das Ende des Saales, wo die Tribüne der Vorfitzenden aufgefchlagen war, ift in grofsem Mafsftabe der Triumphwagen Kaifer Maximilians gemalt, ganz von Gold und umgeben von den durch Pirkheimer erfonnenen Allegorien. Die Darftellung entfpricht vollftändig dem Meifterwerke der Holzfchneidekunft, das Dürer, als von ihm »erfunden, geriffen und gedruckt« im Jahre 1522 zuerft veröffentlichte; gefchnitten waren die Stöcke ohne Zweifel von Hieronymus Andreae[2]). Von der oben erwähnten Zeichnung des Jahres 1518 unterfcheidet fich das Wandgemälde, wie der Holzfchnitt vornehmlich dadurch, dafs der Kaifer allein, ohne feine Familie auf dem Wagen fitzt. Es gieng wohl nicht an, den nunmehr regierenden Kaifer Karl V. noch in untergeordneter Stellung als Prinzen neben dem Kaifer abzubilden; auch fiel ja die Rückficht auf jenes Programm, das Maximilian für feinen ganzen Triumphzug aufgeftellt hatte, nach feinem Tode und nach der Unterbrechung der betreffenden Arbeiten hinweg. Ohne Zweifel hat blofs

1) Lithographiert von Eberlein 1856. Vergl. A. Dürers Wandgemälde im gröfseren Rathhausfaale zu N. radiert v. Ph. Walther, mit Text von G. W. K. Lochner; Nürnb. 1869.

2) Bartfch 139; Heller 1912; Retberg 247; Hausmann S. 84. Concepte zu der Expofition an den Kaifer und zu den anderen Infchriften des Holzfchnittes mit Correcturen von Pirkheimers Hand befitzt A. H. Cornill in Frankfurt.

Dürers Zeichnung für den Holzfchnitt, wo nicht bereits diefer felbft bei der Ausführung der Wandmalereien als Vorlage gedient.

Es find dies die einzigen bekannten Wandgemälde, an deren Herftellung Dürer wenigftens durch Lieferung der Entwürfe Antheil hat. Es mochte ihm zu hoher Befriedigung gereichen, dafs er feinem kaiferlichen Gönner an fo bedeutfamer Stelle in der Vaterftadt ein Denkmal fetzen konnte. Dafs er aber jemals für Maximilian felbft etwas auf die Wand gemalt oder gezeichnet hätte, ift durch nichts beglaubigt, als durch eine Anekdote, die den Stempel der Erfindung an der Stirne trägt. Carel van Mander [1]) berichtet nämlich, der Kaifer Maximilian habe Dürer einmal etwas an die Wand zeichnen laffen. Da diefer nun nicht hoch genug hinaufreichen konnte, befahl der Kaifer einem der gegenwärtigen Edelleute, fich niederzulegen, damit der Meifter auf ihm ftehen und fo die Zeichnung vollenden könne. Als darauf der Edelmann fich deffen weigerte, da es doch eine Herabwürdigung für ihn wäre, von einem Maler mit Füfsen getreten zu werden, foll der Kaifer gefagt haben, Albrecht wäre wohl edler als ein Edelmann wegen feiner ausgezeichneten Kunft, und er, der Kaifer, könne zwar aus jedem Bauer einen Edelmann machen, aus keinem Edelmann aber einen folchen Künftler. Sodann habe der Kaifer Dürern zugleich für alle feine künftigen Kunftgenoffen das Malerwappen verliehen, die drei filbernen Schilde im blauen Felde. Die Motivierung diefer angeblichen Wappenverleihung ift wohl der Hauptzweck der ganzen Gefchichte. Joachim von Sandrart fchreibt diefelbe nach, doch läfst er — felbft ein Stückchen Edelmann — den Kaifer von jenem nicht verlangen, dafs er fich niederwerfe, fondern blofs, dafs er Dürern die Leiter halte. In diefer höflicheren Faffung ward die Fabel dann weiter erzählt und fchliefslich populär; denn das Volk liebt es, feine Helden durch folche Exempel mit einander in Beziehung zu fetzen; ihm genügt eine gewiffe innere Wahrfcheinlichkeit des Berichteten, und wir mögen uns mit daran ergötzen, auch ohne es zu glauben.

1) Het Schilderboeck 2. Ausg. Amfterdam 1618, fol. 131 b.

XV.

Die Niederländische Reise.

»dergleichen ich in allen teutſchen
landen nie geſehen hab«.

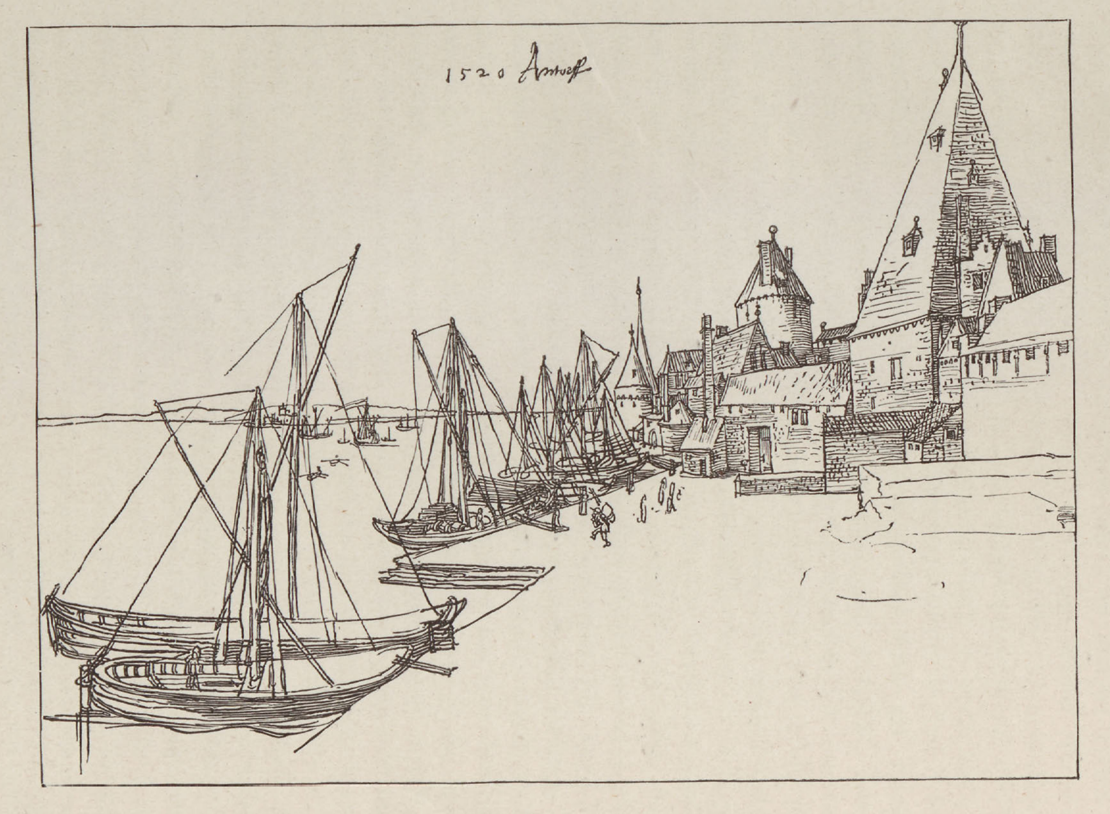
Dürer.

m 12. Juli 1520 machte ſich Dürer auf zu einer Reiſe nach den Niederlanden. Die vornehmſte Veranlaſſung dazu haben wir bereits kennen gelernt; es galt dem neugewählten Kaiſer Karl V. irgendwo zu begegnen und von ihm die Beſtätigung für Maximilians Begnadungen zu erlangen. Zugleich wüthete auch wieder die Peſt in Nürnberg dermaſsen, daſs jeder, der es nur irgend thun konnte, der Stadt den Rücken kehrte. Pirkheimer, der ſich nach Neunhof auf das Gut ſeines Schwagers Geuder zurückgezogen hatte, berichtet in ſeinem berühmten Briefe an Bernhard Adelmann, daſs ſich ſeine Freunde mit Weib und Kind auf die umliegenden Dörfer geflüchtet hätten, und daſs ſeine eigenen Töchter ihren Männern nach Augsburg und Meiſsen nachgefolgt wären. Darum nahm wohl auch Dürer nicht bloſs ſeine Frau mit ſich, ſondern auch deren Magd Suſanne. Das Hauptziel Dürers war Antwerpen, das London jener Tage. Es bildete ſich eben damals zum erſten Sammelpunkte der Kunſthätigkeit aus, wie es zuvor Brügge und Gent geweſen und nachmals Harlem und Amſterdam geworden ſind. Die reiche Handelſtadt eröffnete dem Meiſter zugleich gute Ausſichten auf Gewinn. Er führte daher einen anſehnlichen Vorrath von Kunſtſachen mit ſich, namentlich zahlreiche Abdrücke ſeiner Kupfer und Holzſchnitte. Der Verkauf derſelben ſollte wo möglich die Reiſe lohnen, auch ſollten ſie ihm die Wege ebenen bei den Herren, deren Hilfe er bedurfte.

Gleich in Bamberg beim Biſchofe Georg III., einem Schenk von Limburg, machte er davon Gebrauch. Er ſchenkte demſelben eine gemalte Madonna, ein Marienleben, eine Apokalypſe und für einen

Gulden Kupferſtiche. Dafür fand er aber nicht bloſs einen ehrenvollen Empfang, der Biſchof verſah ihn auch mit einem Zollbriefe für ſeine Kunſtwaare und mit drei Empfehlungsbriefen an einfluſsreiche Männer. Auch von den Malern in Bamberg ward Dürer ausgezeichnet. Dort miethete er dann einen Fährmann und fuhr zu Schiffe den Main hinab nach Mainz. Ueberall leiſtet ihm ſein Zollbrief gute Dienſte und öfter findet er in den Raſtorten freundliche Aufnahme. In Frankfurt ſchenkte ihm ſein alter Bekannter Jakob Heller, dem er einſt das Altarwerk gemalt hatte, den Wein in die Herberge. In Mainz ſtreitet man um die Ehre, ihn zu bewirthen. Dort beſteigt er am 23. Juli ein Rheinſchiff, um nach Köln zu fahren. Wieder ſchafft ihm der Zollbrief freien Durchlaſs für ſeine Güter; nur muſs er an der Trier'ſchen Zollſchranke zu Boppart mit Schrift und Siegel bezeugen, »daſs er keine gewöhnliche Kaufmannswaare mit ſich führe«. In Lahnſtein treffen ſie gar einen Zöllner, der Dürers Frau gut kennt — vielleicht weil ſie zuweilen mit Kunſtwaare die Märkte bezogen hatte — er freut ſich nun auch Dürer ſelbſt kennen zu lernen und bittet ihn um Fürſprache bei ſeinem hohen Gönner, dem Kurfürſten von Mainz. Dürer ſcheint ſelbſt überraſcht von der guten Wirkung ſeines Zollbriefes, denn als man ihn auch in Engers, das wieder Trieriſch war, frei fahren läſst, verſichert er den Zöllner, er wolle es beim Biſchof von Bamberg rühmen. So kommen ſie denn nach Köln, wo Dürer von ſeinem Vetter, dem Goldſchmiede Niklas, empfangen und von dem Augsburger Kaufherrn Hieronymus Fugger ausgezeichnet wird. Von Köln wird dann die Reiſe zu Wagen fortgeſetzt über Sittard und Stockhem. Am 2. Auguſt 1520 kommt Dürer in Antwerpen an, das er mit dem damals in Oberdeutſchland gebräuchlichen Namen Antorf nennt. Welchen Eindruck das rege Treiben in der groſsen Handelsſtadt auf Dürer machte, und wie geſchickt er das Bild davon feſtzuhalten wuſste, zeigt die Anſicht des Landungsplatzes beim Scheldethor, eine flüchtige Federzeichnung in der Albertina, die wir im verkleinerten Maſsſtabe hier wiedergeben. Ueber die letzten Etappen der Reiſe, wie über die ſpäteren Kreuz- und Querzüge Dürers in den Niederlanden giebt die beiliegende Reiſekarte genaueren Aufſchluſs.

Wir ſind über dieſe Reiſe Dürers ausnahmsweiſe gut unterrichtet, weil ſich ſein Reiſetagebuch noch erhalten hat. Es iſt die koſtbarſte Quellenſchrift zur Geſchichte Dürers, wie zur Beleuchtung der allgemeinen Kunſt- und Culturzuſtände ſeiner Zeit. Die erſte unvollſtändige Ausgabe davon veranſtaltete v. Murr in ſeinem Journal 1779, eine zweite, etwas genauere und, wie es ſcheint, vollſtändige Campe in ſeinen Reliquien 1828. Ueber die Urſchrift des Tagebuches fehlt es



Das Scheldethor zu Antwerpen.

Federzeichnung in der Albertina zu Wien.

(Seite 412.)



an jeglicher Nachricht. Vermuthlich verbirgt fich diefelbe in einem der Nürnberger Familienarchive [1]). Wir find fomit nur auf den letzten, ganz unkritifchen Abdruck angewiefen, wenn wir uns ein Urtheil über die urfprüngliche Einrichtung diefes Notizbuches bilden wollen. Es fcheint ein kleines Büchlein gewefen zu fein, das vornehmlich den Zweck hatte, über die Ausgaben und Einnahmen während der Reife Rechnung zu führen. Zu Dürers Wefen gehört es eben auch, dafs er ein guter Haushalter war. Sorgfältig verzeichnet er jeden Stüber oder Weifspfennig, den er für Nahrungsmittel oder als Trinkgeld ausgiebt, auch wohl in Gefellfchaft vertrinkt oder verfpielt. Die Angabe der Ortfchaften, in die er kommt, und mancher Thatfachen, die mit Geldauslagen verbunden waren, ergab fich dabei von felbft. Dürer geht aber noch weiter und verzeichnet gleich auch noch andere Erlebniffe offenbar zur Hilfe für fein Gedächtnifs, wenn er fich fpäter an der Erinnerung ergötzen wollte. Je nach dem Grade des Intereffes, das er an einer Sache nimmt, wie nach Mafsgabe der Zeit, die ihm eben zur Verfügung ftand, werden nun diefe Aufzeichnungen ftellenweife auch weitläufiger. Er fcheint diefelben nicht alle Tage regelmäfsig eingetragen zu haben. Daher fafst er zuweilen mehrere Tage zufammen und kömmt wohl auch auf bereits früher berührte Thatfachen ergänzend zurück. Anderfeits mufs er bei der Eintragung immer gröfsere oder kleinere Lücken gelaffen haben, in die er dann allmählich auflaufende Zahlen oder andere Bemerkungen einfchaltete. Manche diefer Einfchaltungen konnte er erft nach feiner Heimkehr gemacht haben, z. B. wo er die Vertheilung der mitgebrachten Gefchenke an die Freunde und Bekannten aufführt, oder wo er von feiner Erkrankung in Zeeland fpricht. Das Tagebuch mufs fomit noch daheim eine Redaction erfahren haben, ohne dafs es dabei zugleich abgefchrieben worden wäre, denn fonft hätte Dürer wohl Manches zufammengezogen, wie z. B. die Zahlen der Mahlzeiten, die er immer durch täglich neben einander gefetzte Striche oder j ausgedrückt hatte. Das ganze Tagebuch hatte ja niemals den Zweck der

1) H. A. von Derfchau erzählte zwar dem Reifenden Th. Fr. Dibdin, A biographical tour in France and Germany 1821, III. Supplem. 33: er habe ein Tagebuch Dürers befeffen, und dasfelbe fei an einem ungenannten Orte während einer Schlacht zwifchen Franzofen und Preufsen verbrannt. Ob darunter das Original des niederländifchen Tagebuchs zu verftehen fei, ift mehr als zweifelhaft. Die ganze Gefchichte klingt unglaublich. Derfchau befafs nur die alte Abfchrift aus der Ebner'fchen Bibliothek, die bereits Murr als Vorlage gedient hat und nachmals 1825 in den Befitz eines Freiherrn Grofs von Trockau übergegangen fein foll. Vergl. meine Ausgabe: Dürers Briefe, Tagebücher etc., wo ich eine Erklärung des fo mangelhaft überlieferten Textes verfucht habe. Dafelbft auch die genaueren Nachweife für die im Folgenden berührten Einzelnheiten.

Veröffentlichung; es follte nebft der Rechnungslegung zugleich als Andenken an die denkwürdige Reife dienen und wohl zugleich als Behelf zu den Berichten, die er ja den Freunden daheim von den Wundern in der Fremde geben mufste.

In Antwerpen nahm Dürer gleich Herberge bei Jobft Plankfelt. Ein Bildnifs diefes feines Wirthes, eines noch jugendlichen Mannes, 1520 von Dürer mit der Feder gezeichnet, befindet fich im Städel'fchen Inftitute zu Frankfurt. Bei ihm wohnte nun Dürer und die Seinen friedlich die längfte Zeit, und als Plankfelts Weib niederkömmt, fteht die Dürerin bei dem Kinde Gevatter. Dürer bedang alles genau mit feinem Wirth; er felbft fpeifte mit demfelben, wenn er nicht auswärts geladen war. Die Frau und die Magd aber liefs er oben auf ihrer Kammer kochen und effen, wohl der Erfparnifs halber. Gleich am Tage feiner Ankunft lud ihn Bernhard Stecher, der Factor des Haufes Fugger, zu Abend und gab ihm ein köftliches Mahl. Und am nächften Sonntage den 5. Auguft luden ihn die Maler fammt feinem Weibe und der Magd auf ihre Zunftftube und feierten ihn durch eine überaus köftliche Bewirthung. Dürer bewunderte das viele Silbergefchirr und das koftbare Geräth und verzeichnete weiter mit Behagen: »Es waren auch ihre Frauen alle zugegen, und als ich zu Tifche geführt wurde, da ftand das Volk zu beiden Seiten, als führte man einen grofsen Herren. Es waren unter ihnen auch Männer von gar ftattlicher Perfönlichkeit, die fich alle mit tiefer Verneigung auf das Allerdemüthigfte gegen mich benahmen und fagten, fie wollten, fo viel wie nur möglich alles das thun, was fie wüfsten, dafs mir lieb wäre. Und wie ich fo da fafs, kam der Rathsbote der Herren von Antwerpen (der Syndicus der Stadt) mit zwei Dienern und fchenkte mir im Namen der Rathsherren von Antwerpen vier Kannen Wein und fie liefsen mir fagen, ich folle hiermit von ihnen ausgezeichnet und ihres Wohlwollens verfichert fein«. Er berichtet dann noch, wie fie bis fpät in die Nacht fröhlich beifammen gewefen und wie er und die Seinen dann gar ehrenvoll mit Windlichtern heimgeleitet worden feien. Aus folchen Vorgängen, die fich auch in anderen niederländifchen Städten wiederholten, konnte Dürer fehen, wie fehr fein Ruhm in diefem alten Kunftlande verbreitet war. Anders als einft in Venedig, ohne Neid und gewerbliche Mifsgunft huldigten ihm hier feine Kunftgenoffen, denn fie betrachteten ihn als einen der Ihrigen in jeder Beziehung. Sie liefsen fich gar eine colorierte Federfkizze von Dürer entwerfen, oder, wie er fich ausdrückt, eine »Vifierung mit halben Farben«. Noch trennte ja keine nationale Schranke die flämifchen Provinzen von Deutfchland.

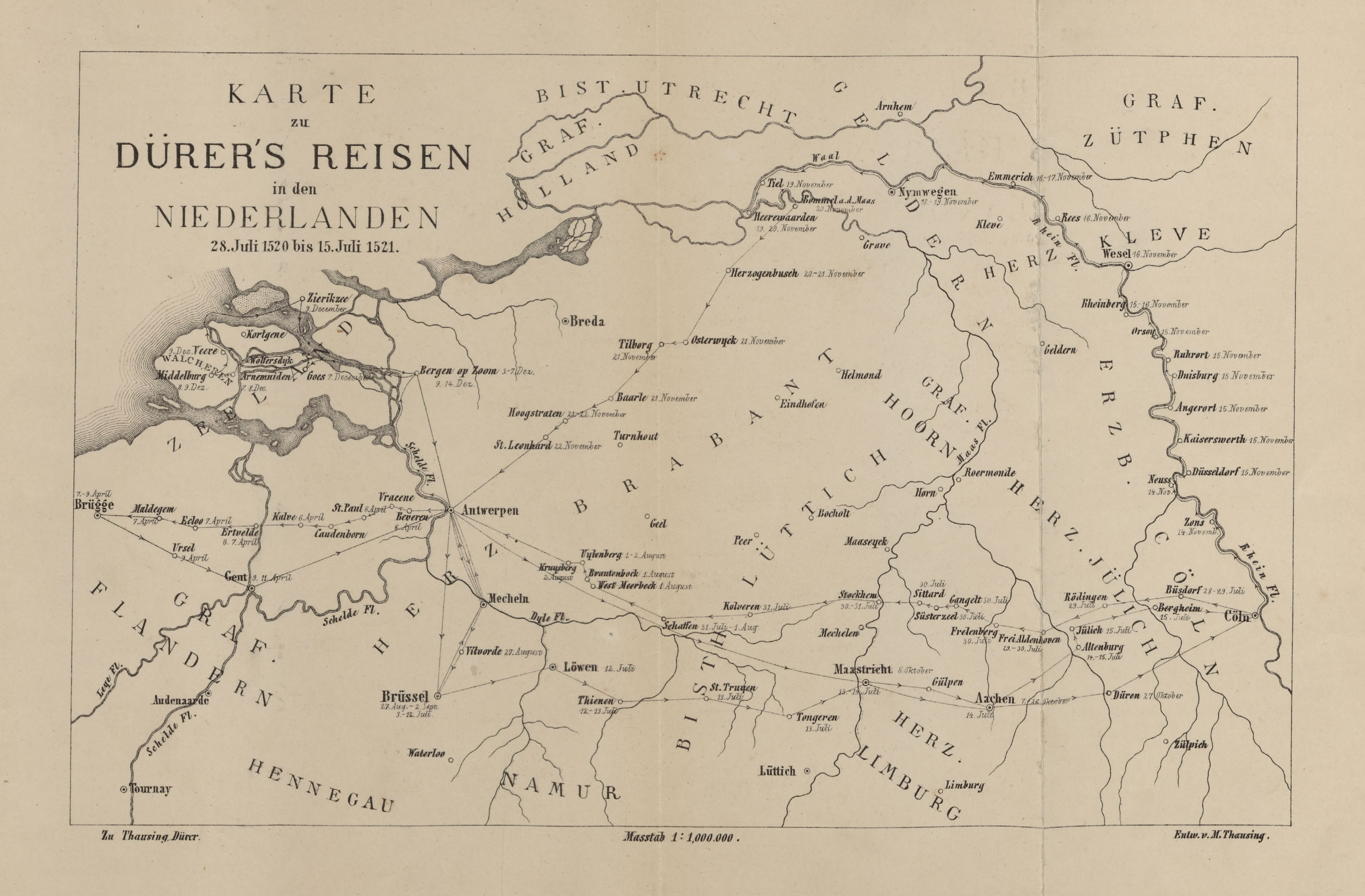
Dürer verfolgte auch mit offenen Augen das rege Kunſtleben daſelbſt in ſeiner Wirkſamkeit ſowohl, wie in den Denkmälern ſeiner groſsen Vergangenheit. Schade nur, daſs es nicht ſeine Art war, ſich über dieſe Dinge eines weiteren zu verbreiten, am wenigſten in Aufzeichnungen, die er bloſs für ſich und nur zur Hilfe ſeines Gedächtniſſes ganz ſpärlich gemacht hat. Wir erfahren bloſs, daſs er gleich in den erſten Tagen ſeiner Ankunft Meiſter Quentin Maſſys in ſeinem Hauſe, genannt »zum Affen« in der Gerberſtraſse beſuchte. Welchen Eindruck aber der groſse Stil, die glänzende Malweiſe, die überzeugende Charakteriſtik des gewaltigen Malers auf ihn gemacht haben, verſchweigt er uns. Wir errathen es aber dennoch beim Anblicke der letzten Gemälde, die Dürer noch zu vollenden beſchieden war. Genug, Quentin Maſſys war der erſte Maler, den Dürer in den Niederlanden aufſuchte; er war unter den Lebenden auch der einzige, der ſich mit ihm meſſen konnte. Sodann ward Dürer von ſeinem Wirthe in das Zeughaus von Antwerpen geführt. Dort hatten die Maler ihre Werkſtätte aufgeſchlagen, um den groſsen Triumphbau herzurichten, durch welchen Kaiſer Karl am 23. September ſeinen feierlichen Einzug halten ſollte. In ſolchen prächtigen Verkleidungen ihrer Straſsen pflegten die Städte Zeugniſs davon abzulegen, daſs ihre Loyalität mit ihrem Reichthume und mit der Kunſtfertigkeit ihrer Maler im rechten Einklange ſtand. Dürer bewunderte denn auch die vierhundert Bögen, die je 40 Schuh weit und zwei Stockwerke hoch zu beiden Seiten der Straſse aufgeſtellt werden ſollten, und deren Herſtellung die anſehnliche Summe von 4000 Gulden koſtete.

Durch Empfehlungsbriefe, die er von Hauſe mitgebracht hatte, durch Landsleute aus Nürnberg, die er überall traf, durch ſeine Kunſt, wie durch ſein liebenswürdiges Auftreten fand Dürer bald zahlreiche Freunde und Gönner in Antwerpen und in den anderen niederländiſchen Städten, die er beſuchte. Er wird überhäuft mit Einladungen und mit allerlei Geſchenken, die er nach Kräften erwiedert. Dazu dienten ihm vornehmlich ſeine Kunſtblätter, wie auch ſein Geſchick im Porträtieren. Er erwähnt zahlreicher Bildniſſe, die er meiſt aus Gefälligkeit, zuweilen gegen Bezahlung den Leuten lieferte und von denen ſich natürlich nur ein kleiner Theil erhalten hat. Es waren meiſt Kohlezeichnungen und nur ausnahmsweiſe Gemälde. Dürer hatte ſich gar nicht mit allem zur Oelmalerei Nöthigen verſehen, ſo daſs er ſich gleich anfangs einen Geſellen und die Farben von Joachim de Patenier ausleihen muſste. Für ſich ſelbſt zeichnet er die Leute öfter in kleinerem Formate mit der Feder; ſo das Bruſtbild des martialiſchen Tonkünſtlers Felix Hungersperg in der Albertina, ein hagerer Mann

mit langem Halfe, einem erblindeten Auge, ein Barret mit weiter, gefchlitzter Krempe über dem Haarnetze, darüber die Jahreszahl 1520 und die Auffchrift: Das ift Hauptmann Felix, der köftliche Lautenfchläger. Später zeichnete er denfelben nochmals mit der Feder knieend in deffen Buch, vermuthlich in das Notenheft; diefe Zeichnung oder doch die Skizze dazu befindet fich in derfelben Sammlung. Der mufikalifche Kriegsmann kniet da rechtshin gewandt, fo dafs das blinde Auge unfichtbar wird, die Hände über einem Schilde gefaltet, auf dem der kaiferliche Doppeladler angebracht ift. Darüber von Dürers Hand: »Felix Hungersperg, der köftlich und übergerad lawtenfchlaher« und feitwärts die Bemerkung »Das find die peften: Felix, Adolff, Samario« — die beften Lautenfchläger nämlich, ein Zeichen, dafs Dürer auch dem Genuffe der Tonkunft huldigte.

Unterwegs führte Dürer ein kleines Skizzenbuch mit fich, das Blätter von weifsgrundiertem Papier enthielt und in das er mit dem Metallftifte, dem fogenannten Silberftifte zeichnete. Das Büchlein hatte ein Querformat in der Gröfse eines mittleren Octavo. Einzelne Blätter daraus haben fich in den verfchiedenften Sammlungen erhalten; fie find am Formate, am Materiale und in der Regel auch an den, der Zeichnung beigefügten Infchriften und Jahreszahlen leicht zu erkennen. Die Behauptung, dafs Dürer daneben noch ein anderes Skizzenbuch von grofsem Formate mit fich geführt habe, um darin Bildniffe mit der Kohle zu fammeln, ift blofs eine zur Beglaubigung von Fälfchungen aufgebrachte Fabel. Wenn Dürer auch zu feinen Zwecken manche Kohlezeichnung in gröfserem Mafsftabe machte, fo gefchah dies gewifs nur ausnahmsweife und auf einzelnen lofen Bögen.

In Antwerpen machte Dürer bald die Bekanntfchaft von Erasmus von Rotterdam, der ihn befchenkte und deffen Bildnifs er dann wiederholt zeichnete. Desgleichen porträtierte er den Aftronomen Nicolaus Kratzer, den er bei Erasmus traf und der ihm dann in vielen Angelegenheiten nützlich gewefen ift. Er war ein Münchener von Geburt, lebte aber am englifchen Hofe. Dort malte nachmals Holbein das treffliche Bildnifs von ihm, das fich gegenwärtig im Louvre befindet. Wir werden noch fehen, dafs der freundfchaftliche Verkehr des Gelehrten mit Dürer fpäter eine briefliche Fortfetzung fand. Die Beftrebungen von Stabius und Anderen, an denen fich ja auch Dürer mit betheiligte, boten hinreichende Anknüpfungspunkte. Dürer verfchenkte ja damals in Antwerpen auch einmal feine »Imagines coeli«. Befondere Gönner findet Dürer jedoch an einigen fremden Kaufleuten in Antwerpen, fo an dem Factor oder Conful von Portugal, Namens Brandan, den er meift fchlechtweg den Portugiefen


KARTE
zu
DÜRER'S REISEN
in den
NIEDERLANDEN
28. Juli 1520 bis 15. Juli 1521.
BIST. UTRECHT
GRAF. HOLLAND
GELDERN
GRAF. ZÜTPHEN
HERZ. KLEVE
Arnhem
Waal
Tiel 19. November
Bommel a. d. Maas 20. November
Nymwegen 18.–19. November
Meerewaarden 19. 20. November
Emmerich 16.–17. November
Rees 16. November
Kleve
Grave
Rhein Fl.
Wesel 16. November
Herzogenbusch 20.–21. November
Rheinberg 15.–16. November
Orsoy 15. November
Ruhrort 15. November
Duisburg 15. November
Angerort 15. November
Kaiserswerth 15. November
Düsseldorf 15. November
Neuss 14. Nov.
Zons 14. Novemb.
Geldern
Zierikzee 9. December
Breda
Korlgene
Veere 9. Dez.
WALCHEREN
Wolfersdyk
Middelburg 8. 9. Dez.
Arnemuiden 7. 8. Dez.
Goes 7. December
Bergen op Zoom 3.–7. Dez. 9. 14. Dez.
ZEELAND
Tilborg 21. November
Osterwyck 21. November
Baarle 21. November
Hoogstraten 21.–22. November
St. Leonhard 22. November
Turnhout
Helmond
Eindhofen
BRABANT
GRAF. HOORN
Maas Fl.
Roermonde
Horn
Bocholt
Geel
Peer
Maaseyck
BIST. LÜTTICH
HERZ. JÜLICH
ERZB. CÖLN
Schelde Fl.
Vracene
St. Paul 6. April
Beveren 6. April
Antwerpen
Brügge 7.–9. April
Maldegem 7. April
Ecloo 7. April
Ertvelde 6. 7. April
Kalve 6. April
Caudenborn
Ursel 9. April
Gent 9. 11. April
GRAF. FLANDERN
HERZ.
Uylenberg 1.–2. August
Kruysberg 2. August
Brantenbock 1. August
West Meerbeck 1. August
Mecheln
Dyle Fl.
Schelde Fl.
Schaffen 31. Juli – 1. Aug.
Kolveren 31. Juli
Stockhem 30.–31. Juli
Sittard 30. Juli
Gangelt 30. Juli
Süsterzeel 30. Juli
Mechelen
Frelenberg 30. Juli
Frei Aldenhoven 29.–30. Juli
Rödingen 29. Juli
Büsdorf 28.–29. Juli
Bergheim 15. Juli
Cöln
Jülich 15. Juli
Altenburg 14.–15. Juli
Vilvorde 27. August
Löwen 12. Juli
Brüssel 27. Aug. – 2. Sept. 3.–12. Juli
Thienen 12.–13. Juli
St. Truyen 13. Juli
Tongeren 13. Juli
Maastricht 6. Oktober 13.–14. Juli
Gülpen
Aachen 7.–16. Oktober 14. Juli
Düren 27. Oktober
Zülpich
Lye Fl.
Audenaarde
Schelde Fl.
Tournay
HENNEGAU
Waterloo
NAMUR
Lüttich
HERZ. LIMBURG
Limburg
Zu Thausing, Dürer.
Masstab 1 : 1,000,000.
Entw. v. M. Thausing.

nennt, wie an deſſen Landsmanne und ſpäterem Nachfolger, dem reichen Kaufherrn Roderigo Fernandez, der 1528 als Factor der portugieſiſchen Nation das prächtige Haus von Ymmerſeele, ſpäter Vetkot genannt, kaufte. Er verſieht Dürer reichlich mit portugieſiſchem und franzöſiſchem Wein, dazu Auſtern und Leckerbiſſen, Marzipan und Zuckerwerk aus den Producten der Colonien, »darunter einige Zuckerrohre ſo wie ſie wachſen«. Brandan ſchenkt ihm Porzellangeſchirr und kalikutiſche Federn u. dergl. m.

Vornehmlich aber war es der Genueſe Tomaſo Bombelli, der ſich Dürers annahm und in deſſen Familie der Meiſter viel verkehrte. Bombelli ſtammte eigentlich aus Lucca; er war einer der reichſten Seidenhändler in Antwerpen und zugleich Zahlmeiſter der Statthalterin, Erzherzogin Margarethe. Dürer verzeichnet ſorgfältig die vielen Beweiſe von Werthſchätzung, die er gerade von dieſen Ausländern empfängt. Ihre Aufmerkſamkeit erſtreckt ſich auch auf ſeine Ehehälfte. Bald ſchenkt ihr Bombelli reichlichen Stoff zu einem Mantel, dann wieder Roderigo einen kleinen grünen Papagei, dem ein Sittichhaus gekauſt werden muſs, ein Ringlein, das mehr als 5 Gulden werth iſt, Roſenöl und dergleichen.

Ein beſonderes Augenmerk widmet Dürer in Antwerpen den Werken der Baukunſt. Er läſst ſich von ſeinem Wirthe in das Haus des Bürgermeiſters Arnold van Liere führen und iſt überraſcht von der groſsartigen Anlage desſelben. Er bewundert die Frauenkirche, die nachmalige Kathedrale von Antwerpen, und deren prunkvolle Einrichtung. Eine feine Federzeichnung nach der Seitenanſicht der Kirche mit unvollendetem Thurme in der Albertina iſt zwar nicht von Dürers Hand, ſondern niederländiſche Arbeit, ſtammt aber wohl aus ſeinem Beſitze, er mag dieſelbe aus Antwerpen mitgebracht haben. Nicht minder preiſt er das ſteinerne Geſtühle und die monolithen Säulen in der Kirche der Prämonſtratenſer-Abtei St. Michael. »Und zu Anttorf, fügt er bei, ſparen ſie keine Koſten zu ſolchen Dingen, denn da iſt Geldes genug«! Den Thurm von St. Michael, aus der Häuſermaſſe hervorragend, hat er eigens mit dem Stift in ſein Skizzenbuch gezeichnet, daneben das Bildniſs eines 24jährigen Mannes; das Blatt befindet ſich in der Sammlung des Herzogs von Aumale. Köſtlich findet Dürer auch das Haus der Fugger mit ſeinem beſonderen Thurme, dem ſchönen Garten, dem reichen Marſtall. Am 19. Auguſt, dem Sonntage nach Mariae Himmelfahrt hatte Dürer noch Gelegenheit, die groſse Proceſsion zu ſehen, welche von der Frauenkirche ausgieng und länger als zwei Stunden brauchte, um an ſeinem Hauſe vorüberzuziehen. Die Pracht des Aufzuges, an dem ſich alle Würdenträger, Zünfte und

Brüderfchaften betheiligten, machte einen grofsen Eindruck auf ihn. Er konnte fich nicht fatt fehen an den herzerfreuenden Dingen, an den Schaufpielen und Gruppen, die da auf Wägen, Schiffen und anderem Bollwerk mitgeführt werden: die Schaar der Propheten, der englifche Grufs, der Zug der heiligen drei Könige auf Kameelen und anderen feltfamen Thieren, die Flucht nach Aegypten, dann St. Margaretha mit ihren Jungfrauen und mit dem Drachen — »die war befonders hübfch«, St. Georg mit feinen Knappen, ein ftattlicher Harnifchreiter, und viele andere Knaben und Mädchen in koftbaren fremden Trachten, verfchiedene Heilige vorftellend. Launig giebt er es auf, all' die Herrlichkeit zu befchreiben: »und war des Dinges fo viel, dafs ich es in ein ganzes Buch nimmer könnte fchreiben, ich lafs' es alfo fein bleiben«.

Am 26. Auguft fuhr er mit Herrn Thomas Bombelli über Mecheln nach Brüffel. Die Zeit der Ankunft des neuen Kaifers rückte heran; da galt es die nöthigen Vorbereitungen zu treffen und Verbindungen anzuknüpfen. Schon von Antwerpen aus hatte Dürer durch einen kaiferlichen Thürhüter dem Bildhauer Konrad Meyt einige feiner beften Kupferftiche zugefchickt. Meifter Konrad, ein Schweizer von Geburt, ftand in den Dienften der Statthalterin Margarethe, der Tochter Kaifer Maximilians I.; er galt für den erften Bildhauer feiner Zeit in den Niederlanden. Dürer bewunderte nicht wenig »den guten Bildfchnitzer, desgleichen er keinen gefehen hatte«. Er lud ihn auf der Durchreife zu Mecheln zum Nachteffen und war dafür fein Gaft in Brüffel. Hier traf er bereits die Krönungsdeputation der Vaterftadt, beftehend aus den Rathsherren Hans Ebner, Leonhard Groland und Niklas Haller. Sie waren abgeordnet, um die Reichsinfignien zur Kaiferkrönung nach Aachen zu überbringen und diefelben fodann wieder heimzuführen. Sie verfäumten nicht den berühmten Landsmann auszuzeichnen und nahmen feine ganze Verpflegung auf fich. In Brüffel begegnete Dürer auch dem früheren, eben 1520 abgetretenen Bürgermeifter von Antwerpen, Jan van Ymmerfeele, Markgrafen des Landes von Ryen; er hatte ein Empfehlungsfchreiben des Bifchofs von Bamberg an ihn abzugeben und fügte demfelben gleich eine Kupferftichpaffion bei, »dafs er fich meiner dabei erinnere«. Eine folche fchenkte er auch dem Herrn Jakob de Bannifis, dem vertrauten Rathe und Geheimfchreiber weiland Maximilians I. Bei ihm konnte Dürer der beften Aufnahme ficher fein, denn Bannifis war ein naher Freund Pirkheimers, der ihm Bücher gewidmet hat. In einem Briefe an Pirkheimer preift ihn auch Ulrich von Hutten als »einen überaus gelehrten und beredten Mann — er wünfche nur, dafs der Kaifer zehn folche Berather hätte«. Dürer kannte ihn vermuthlich bereits von früheren Begegnungen her. Bannifis

liefs ihm nun von feinem Schreiber die Bittfchrift an den Kaifer auffetzen und lud ihn zu Gafte.

In Brüffel gab es denn auch für Dürer manches Wunder zu fehen; fo das »köftliche Rathhaus, grofs mit fchön gehauenem Mafswerk und mit einem herrlichen, durchfichtigen Thurme«, und in der goldenen Kammer dafelbft, die vier Gemälde, die der grofse Meifter Rüdiger, d. i. Rogier van der Weyden, gemacht hat. Es war dies der grofse Flügelaltar mit Beifpielen ftrenger Rechtspflege, das Hauptwerk, welches Rogier als Maler der Stadt Brüffel ausgeführt hatte und das bei der franzöfifchen Belagerung 1695 zu Grunde gieng. Zumeift aber wird Dürers Wifsbegierde gefeffelt durch »die Dinge, die man dem Könige aus dem neuen Goldlande, aus Mexico, gebracht hat: eine ganz goldene Sonne, eine ganze Klafter breit, desgleichen einen ganz filbernen Mond, eben fo grofs, zwei Kammern voll Rüftungen der Leute dort, desgleichen allerlei Wunderliches von ihren Waffen, Harnifchen und Gefchoffen, gar feltfame Kleidung, Bettgewand und allerlei wunderfame Gegenftände zu menfchlichem Gebrauch, was da viel fchöner zu fehen ift, als Wunderdinge. Diefe Sachen find alle fo koftbar gewefen, dafs man fie hunderttaufend Gulden werth fchätzt. Ich aber habe all' mein' Lebtag' nichts gefehen, das mein Herz fo fehr erfreut hätte, wie diefe Dinge, denn ich fah darunter wunderbare, kunftvolle Sachen und verwunderte mich über die fubtilen Ingenia der Menfchen in fremden Landen. Ja ich kann gar nicht genug erzählen von den Dingen, die ich da vor mir gehabt habe«. Unter vielen anderen fchönen Dingen, die er zu Brüffel fah, findet er insbefondere den Knochen eines vorweltlichen Riefenthieres fo bemerkenswerth, dafs er ihn im Tagebuche nachzeichnet, er hält ihn für »einen fo grofsen Fifchknochen, als hätte man ihn von Quaderftücken zufammengemauert«. Sodann befucht er den prächtigen Palaft des Grafen Heinrich von Naffau, des Statthalters von Holland, desfelben, der durch feine Heirat mit der Erbtochter von Oranien den Glanz des Haufes begründete. Unter andern Koftbarkeiten fah er dort in der Kapelle ein gutes Werk vom Meifter Hugo van der Goes, vermuthlich die fieben Sakramente, Gemälde, welche in fpäteren Inventaren des Naffauer Haufes noch erwähnt werden. Befonders gedenkt er noch der wunderbaren Ausficht, deren man aus dem hochgelegenen Haufe geniefst.

In Brüffel ward ihm damals auch die Ehre, dafs die Erzherzogin Margarethe nach ihm fchickte, fich ausnehmend huldvoll gegen ihn erwies und ihm zufagte, fie wolle feine Fürfprecherin bei ihrem Neffen, dem König Karl fein, deffen Erziehung fie einft geleitet hatte. Mar-

garethe hatte von ihren Ahnen die Liebe zur Kunft geerbt, ja fie bethätigte fich felbft als Künftlerin auf allen Gebieten; fie dichtete, componierte, malte und trieb feine Kunftftickerei, die damals auf gleicher Höhe mit der Malerei ftand. Sie fand in folcher Befchäftigung Erfatz für den troftlofen Lebenslauf, den ihr eine leidige Familienpolitik bereitet hatte. Ihr Lieblingsmeifter war damals der Brüffeler Maler Bernhard van Orley. Obwohl ein Altersgenoffe Dürers, gehörte Meifter Bernhard bereits einer viel weiter fortgefchrittenen Kunftrichtung an; er gab fich rückhaltlos der Nachahmung italienifcher Vorbilder hin und förderte fo mit den Uebergang zu jenem Manierismus, welcher die ältere niederländifche Kunftblüthe zu Grabe trug. Dies hinderte ihn nicht, Dürer zu huldigen; er lud ihn zu einem Mahle, deffen Koftbarkeit Dürer in Erftaunen fetzte, und dazu luden fich von felbft einige vornehme Herren vom Hofe ein »um mir gute Gefellfchaft zu leiften«; und zwar Jan de Marnix, Schatzmeifter und Generaleinnehmer der Finanzen in den Niederlanden, Jehan de Meteneye, der Oberfthofmeifter des Königs, und Gilles de Bufsleyden, Chef der Rechnungskammer von Brabant. Mit dem Letzteren wechfelte Dürer Gefchenke; den Erften hat er mit der Kohle porträtiert.

Dürer verzeichnet noch in Brüffel: »zwei Stüber gegeben für das Auffperren von St. Lucas Altartafel«. Darunter ift nicht etwa eine Darftellung des heil. Lucas, wie er die Madonna malt — als etwa das Gemälde von Rogier van der Weyden [1]) — zu verftehen, fondern offenbar ein Altarbild, deffen Urheberfchaft man damals auf den Evangeliften Lucas felbft zurückführte. Solcher angeblicher Urbilder der heiligen Perfonen gab es damals die Menge. Die Erzherzogin Margarethe befafs ein Bildnifs Chrifti »nach dem Leben gemalt«, und eines der heiligen Jungfrau »gemalt von St. Lucas«, das auch Karl V. ungemein hochfchätzte. Es war vielleicht dasfelbe, welches Dürer betrachtete. Es mag irgendwo in einer Kirche aufgeftellt gewefen fein. Noch fchmälerte ja kein ruchlofer Zweifel den Genufs und den Befitz eines Gemäldes; es war die gute alte Zeit vor aller Kunftgefchichte!

Am 2. September kehrte Dürer mit Thomas Bombelli nach Antwerpen zurück. Dort erhielt er eine Einladung von den beiden Herren von Rogendorf. Es find dies Wilhelm und fein jüngerer Bruder Wolf von Rogendorf aus einem öfterreichifchen Gefchlechte. Insbefondere der erftere war einer der vertrauteften Diener Maximilians I. im Kriege

---

1) Annahme von Crowe u. Cavalcafelle, History of early flemish painters, II. Auflage S. 217.

wie in Staatsgeſchäften, Mitglied des niederländiſchen Staatsrathes und Generalſtatthalter von Friesland; ein Amt, das er gerade damals am 8. October 1520 aufgab, um nach Oberdeutſchland zurückzukehren. Dürer berichtet weiter: »Ich habe einmal mit ihnen gegeſſen und habe ihr Wappen groſs auf einen Holzſtock gezeichnet, daſs man es ſchneiden kann«. Von dieſem gröſsten und wohl auch ſchönſten Wappen von Dürer hat ſich bisher bloſs ein einziger, überdies um eine Ecke verſtümmelter Abdruck gefunden; er befindet ſich im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg[1]). Dürer erhielt für ſeine Zeichnung 7 Ellen Sammt zum Geſchenk. Rogendorf war ein kunſtſinniger Herr, denn er hatte einen eigenen Maler, Meiſter Jakob aus Lübeck, in ſeinen Dienſten. Viele angeſehene Männer und auch Künſtler verſammelten ſich eben damals in Antwerpen, um der feierlichen Einholung des neuen Kaiſers Karl V. beizuwohnen. Dürer verſäumte nicht, ſich die lateiniſche Feſtſchrift darüber von Cornelius Grapheus zu kaufen und fügt hinzu: »da waren die Pforten gar koſtbar geziert mit Kammerſpielen, groſser Freudigkeit und ſchönen Jungfrauenbildern, dergleichen ich wenig geſehen habe«. Genaueres theilte er nachmals Melanchton mit von den herrlichen Schauſpielen, die er da geſehen habe, und wie in den, offenbar mythologiſchen Gruppen die ſchönſten Jungfrauen ausgeſtellt geweſen wären, faſt ganz nackt und bloſs von einem ganz dünnen und durchſichtigen Schleier umhüllt. Der junge Kaiſer habe zwar die Mädchen keines Blickes gewürdigt, er aber ſei gerne herangekommen, ſowohl um zu ſehen was vorgeſtellt werde, als auch um den vollendeten Wuchs der Jungfrauen genauer zu betrachten; oder wie er ſich ausdrückte: Ich, weil ich ein Maler bin, habe mich ein bischen unverſchämter umgeſchaut[2]).

Dürer erfuhr damals in Antwerpen, daſs ſich die Werkſtatt Raphaels von Urbino nach deſſen Tode am 6. April 1520 völlig aufgelöſt habe. Einer von deſſen Schülern, der ihn kennen zu lernen wünſchte, brachte ihm dieſe Kunde. Es war Thomas Vincidor von Bologna, der mit einem eindringlichen Empfehlungsbriefe vom Papſte Leo X. nach den Niederlanden gekommen war, um die Ausführung der gewirkten Tapeten nach den Cartons von Raphael und

1) Retberg 239. Deſſen lithographiſche Copie im zweiten Drucke mit Ergänzung der fehlenden Ecke.

2) Narravit haec mihi optimus et honestissimus vir Durerus pictor, civis Norinbergensis, qui una cum Caesare urbem est ingressus. Addebat idem, se quam libentissime accessisse, cum ut agnosceret, quid ageretur, tum ut perfectionem pulcherrimarum virginum rectius consideraret, dicens: Ego, quia eram pictor, aliquantulum inverecundius circumspexi. Manlius, Locorum communium collectanea, Basileae 1563. II.: De Lege; praecipuae decalogi virtutes obiter in quadam lectione a Domino Philippo recitatae. p. 213.

seinen Schülern zu überwachen[1]). Der Bolognese verehrte Dürer einen goldenen Ring mit einem antiken geschnittenen Steine — fünf Gulden werth — und Dürer beeilte sich ihm dagegen von seinen besten Bilddrucken so viel zu schenken, dass es sechs Gulden ausmachte. Am 1. October übergiebt er ihm noch einen ganzen Druck von seinen Werken, damit er denselben durch einen anderen Maler nach Rom schicken und ihm dafür das Werk Raphaels eintauschen möge. Darunter verstand Dürer ohne Zweifel die Stiche von Marcanton Raimondi, welche dieser nach Vorlagen von Raphael und unter dessen Augen ausgeführt hatte; sie wurden fortwährend gleich eigenhändigen Arbeiten Raphaels geschätzt. Thomas von Bologna malte damals auch ein Bildniss von Dürer. Ein Kupferstich darnach von Andreas Stock aus dem Jahre 1629 giebt uns davon noch eine Vorstellung[2]). Das Brustbild zeigt Dürer in breitem Hut und Pelzschaube; die Haare sind nicht mehr so lang, wie in früheren Jahren, doch fallen sie noch reichlich bis zu den Schultern hinab; der Bart ist kurz, doch sehr dicht und kräftig. Dürer bemerkt, dass der Maler das Bildniss mit nach Rom führen wolle. Doch bleibt es zweifelhaft, ob der Bolognese je wieder nach Italien zurückkehrte. Er fand eine neue Heimath in den Niederlanden, wird dort der Maler des Kaisers genannt und lebt bis in die dreissiger Jahre zu Breda, geehrt vom Grafen Heinrich von Nassau, dessen Schloss er daselbst schmückt.

Um die Bestätigung seines Leibgedinges weiter zu betreiben, folgte Dürer dem Kaiser auf seiner Krönungsfahrt. Am 4. October fuhr er über Maastricht nach Aachen, wo er am 7. ankam. Dort sah er »die proportionierten Säulen mit ihren guten Capitälen von grünem und rothem Porphyr und Gassenstein, die Karl der Grosse aus Rom dahin hat bringen und da einflicken lassen; dieselben sind kunstgerecht nach Vitruvius Vorschrift gemacht«. Es sind die antiken Säulen, mit denen Karl der Grosse die Empore seiner Münsterkirche schmücken liess. Dürers Worte kennzeichnen sein anhaltendes Interesse für die classischen Bauformen und auch sein Verständniss dafür; der Ausdruck »einflicken« ist nur zu sehr gerechtfertigt, denn jene Säulen standen in den Bogenöffnungen paarweise über einander, so dass zwar das untere Paar durch Arkaden verbunden war, das obere aber unmittelbar an die Laibung des Bogens ragte, was constructiv gar nicht motiviert

1) Gaye II. 222. bringt allerdings Rechnungen von 1518 für 11 Tapeten, doch ist kein Name genannt und nicht ersichtlich, ob sich darunter bereits die 7 berühmten Tapeten für die Sixtinische Capelle befanden.

2) Heller II. Abth. Nr. 40 mit der Inschrift: Effigies Alberti Dureri Norici . . ., quam Thomas Vincidor de Boloignia ad vivum depinxit Antwerpiae 1520.

war. Nachdem die Säulen in der Revolutionszeit von den Franzoſen ausgebrochen und entführt worden waren, ſtehen ſie jetzt wieder an der alten Stelle — doch nur zum Theil, da vier von ihnen noch immer als Trophäen in der Galerie d'Apollon im Louvre prangen. Dürer berichtet auch, daſs er die Auſsenſeite des Baues mit ſeiner weiteren Umgebung aufnahm. Die Zeichnung in Silberſtift, ein Blatt aus Dürers Skizzenbüchlein, befindet ſich im Beſitze der Frau Profeſſor Grahl in Dresden; ſie zeigt noch das Achteck der alten Bedeckung des Uebergangsſtiles, mit dem im gleichen Stile emporgeführten Thurme durch einen Schwibbogen verbunden; von Dürers Hand die Aufſchrift: »zw ach das münſter«. Ferner befindet ſich in der Sammlung des Herzogs von Aumale ein anderes Blatt des Skizzenbüchleins mit einer perſpectiviſchen Anſicht des Rathhauſes zu Aachen; an Stelle der jetzigen Freitreppe erſcheint ein auf zwei Säulen ruhender Vorbau. Auf der anderen Seite des Blättchens ſieht man die Büſte eines bartloſen kräftigen Mannes mit ſchief ſitzender Kappe und Schurzfell. Es iſt laut Ueberſchrift Caspar Sturm, 45 Jahre alt, deſſen Porträtierung Dürer im Tagebuche erwähnt [1]). Ein anderes Blatt aus Dürers Skizzenbuch im Britiſchen Muſeum zeigt einen liegenden Kettenhund mit der Aufſchrift »zw ach gemacht« [2]).

Zu Aachen traf Dürer auch wieder mit den Nürnberger Herren von der Krönungsdeputation zuſammen; er lebt in ihrer Geſellſchaft zugleich mit einigen anderen Mitbürgern. Er berichtet, daſs er Hans Ebner, Georg Schlaudersbach und den jungen Chriſtoph Groland, den Sohn Leonhards mit der Kohle, Paulus Topler und Martin Pfinzing mit dem Stift in ſein Büchlein porträtiert habe. Am 23. October wohnten ſie der Krönung Karls V. bei. »Da ſah ich, ſchreibt Dürer, alle köſtliche Herrlichkeit, dergleichen keiner, der mit uns lebt, etwas Prächtigeres geſehen hat; wie denn das alles beſchrieben worden iſt«. Er verweilt darum wohl nicht länger bei dem hiſtoriſchen Schauſpiele. Nachdem Dürer zu Aachen vergebens auf die kaiſerliche Entſcheidung gewartet hatte, nahmen ihn die Nürnberger Rathsherrn am 28. October mit nach Köln. Dort endlich erhielt er am 12. November die Beſtätigungsurkunde. Wie früher zu Brüſſel, ſo behandelten die Nürnberger Herrn den Meiſter jetzt zu Aachen und Köln fortwährend als ihren Gaſt, und Dürer ſcheint es gar hoch anzuſchlagen, daſs ſie für die ganzen fünf Wochen ſeines Aufenthaltes bei ihnen für Herberge, Verpflegung und Reiſe nichts von ihm nehmen wollten.

---

1) Stich bei Narrey, Albert Dürer, Paris 1866, S. 113. Catalog der Sammlung Reiſet-Aumale Nr. 316.

2) Waagen, Treasures of Art, I. 235.

In Köln verzeichnet er als erſte Sehenswürdigkeit das Dombild mit den Worten: »Ich habe zwei Weiſspfennige für das Aufſperren der Tafel gegeben, die Meiſter Stephan zu Köln gemacht hat«. Die kurze Bemerkung Dürers iſt dadurch wichtig geworden, daſs ſie zur urkundlichen Entdeckung des Meiſters vom Kölner Dombilde führte. Es iſt Stephan Lochner, der gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts den berühmten Flügelaltar gemalt hat. Am 4. November bewunderte Dürer zu Köln »den Fürſtentanz und das Bankett«, welches man dem Kaiſer gab. Er war unverdroſſen, den hochgeſtellten einfluſsreichen Männern in deſſen Gefolge Gefälligkeiten zu erweiſen, theils durch Schenkung von Kunſtblättern, theils durch Anfertigung von Zeichnungen. Einem Beamten des Kaiſers, Lorenz Staiber, zeichnete er damals ſein Wappen groſs auf den Holzſtock; er erwies demſelben ſpäter zu Antwerpen denſelben Dienſt noch einmal, und daraus mag es ſich erklären, daſs davon zwei verſchiedene Holzſchnitte nach Dürer vorkommen [1]. Auf's freundlichſte verkehrt Dürer wieder mit ſeinem Vetter, dem Goldſchmiede Niklas, und mit deſſen Familie.

Am 14. November beſteigt Dürer ein Schiff und fährt langſam rheinabwärts bis Nymwegen — »iſt eine ſchöne Stadt, hat eine ſchöne Kirche und ein wohlgelegenes Schloſs« — ſodann auf der Waal bis Heerewaarden »wo die zwei Thürme ſtehen«. Als er aber am 20. November mit ſeinen Gefährten die Reiſe auf der Maas fortſetzen wollte, überfiel ſie zu Bommel ein groſser Sturmwind, daſs ſie Bauernpferde mietheten und ohne Sattel bis Herzogenbuſch ritten. Buſch nennt Dürer »eine hübſche Stadt, hat eine auſserordentlich ſchöne Kirche und iſt überaus feſt«; Dürer meint die gothiſche Johanniskirche, gröſstentheils ein Werk des berühmten Baumeiſters und Stechers Alard du Hameel. Die Goldſchmiede der Stadt kamen auf die Nachricht von ſeiner Ankunft zu Dürer und erwieſen ihm viel Ehr'. Von dort gieng die Reiſe weiter über Land bis Baarle, wo ſie übernachten wollten, doch die Gefährten wurden uneins mit dem Wirthe und ſo fuhren ſie denn in der Nacht noch bis nach Hoogſtraten. Am 22. November kam Dürer nach einer Abweſenheit von ſieben Wochen wieder in Antwerpen an. Er kehrte wieder bei Jobſt Plankfelt ein und ſeine Frau legte ihm Rechnung über die inzwiſchen gemachten Auslagen — dabei auch die Trauermähr, daſs ihr in der Frauenkirche ein Beutel abgeſchnitten wurde, darin ſich etwas Geld und einige Schlüſſel befanden.

Kaum angekommen, erfährt Dürer, daſs zu Zierikzee in Zeeland die Sturmfluth einen Wallfiſch von ungeheuerer Gröſse an's Land ge-,

1) Bartſch, 167, 168 Retberg 240, 241. B. Hausmann, A. Dürers Kupferſtiche etc. 92. Vergl. Dürers Briefe, Tagebücher etc. 99 und 109.

ſchwemmt habe. Ein ſolches Naturwunder darf er ſich nicht entgehen laſſen; er macht ſich daher auf, um es in Augenſchein zu nehmen und reitet zunächſt am 3. December nach Bergen op Zoom. Dort kauft er unter anderen ſeinem »Weibe ein niederländiſches dünnes Tuch auf den Kopf«. In dieſer, aus den Bildern der flämiſchen Schule ſo wohlbekannten Kopftracht hat Dürer nach ſeiner Rückkehr die Frau porträtiert, mit dem Metallſtifte auf grau grundiertem Papier, drei Viertel der Lebensgröſse; ſie ſchaut ſehr geſchmeichelt gerade heraus. Mit den Jahren iſt ſie ziemlich ſtark und unterſetzt geworden. Das Blatt befindet ſich in der Sammlung Hullot zu Paris und führt die Aufſchrift: Das hat Albrecht Dürer nach ſeiner Hausfrau conterfeit zu Anttorff in der niederländiſchen Kleidung im Jahre 1521, da ſie einander zu der Eh' gehabt hatten 27 Jahre[1]). Wie überall iſt Dürer auch zu Bergen raſch bekannt. In ſein Skizzenbuch zeichnete er dort eine »Magd und eine alte Frau«. Das Blatt hat ſich in der Sammlung Reiſet-Aumale (Nr. 315) erhalten. Es zeigt auf der einen Seite einen jüngeren und einen älteren Frauenkopf mit der Aufſchrift: »zu pergen«; auf der Rückſeite ein anderes Frauenbildniſs mit der gleichen Aufſchrift und daneben ein junges Mädchen mit ſeltſamer Haube, darüber die Inſchrift: »zu der gus in selant« — es iſt die »Dirne in ihrer Tracht«, die er am 7. December in Goes gezeichnet hat.

Ueberall auf ſeinen Kreuz- und Querzügen trifft Dürer Nürnberger Kaufleute, die ihm Geſellſchaft und nöthigenfalls Hilfe leiſten. So leiht er ſich zu Bergen von demſelben Sebaſtian Imhoff Geld aus, den er 1506 in Venedig getroffen hatte; und in der Seegefahr, in welche er bei der Landung zu Arnemuiden gerieth, iſt wieder ein Nürnberger ſein Genoſſe, Georg Kötzler, aus einer angeſehenen Familie, die weite Handelsverbindungen hatte. Dürer ſchildert das groſse Ungemach, das ihm bei jener Landung widerfuhr ſehr anſchaulich: »Als wir an's Land ſtieſsen und unſer Seil auswarfen, da drang ein groſses Schiff neben uns ſo kräftig ein — wir waren im Ausſteigen — daſs ich im Gedränge jedermann vor mir ausſteigen lieſs, bis daſs niemand als ich, Georg Kötzler, zwei alte Weiber und der Schiffsherr mit einem kleinen Buben im Schiffe blieben. Als nun das andere Schiff auf uns eindrang und ich ſo mit den Genannten auf dem Schiffe war und wir nicht ausweichen konnten, da zerriſs das ſtarke Seil und kam dazu im ſelben Augenblicke ein ſtarker Sturmwind, der trieb unſer Schiff mit Gewalt nach rückwärts. Da ſchrieen wir alle um Hilfe,

1) Sammlung Poſonyi-Hullot, Katalog Nr. 344.

aber niemand wollte fich daran wagen. Nun warf uns der Wind wieder in die See hinaus; da raufte fich der Schiffsherr die Haare und fchrie, denn feine Knechte waren alle ausgeftiegen und das Schiff war unbemannt. Da war Angft und Noth, denn der Wind war grofs und nicht mehr als fechs Perfonen im Schiffe. Da fprach ich zum Schiffsherrn, er follte fich ein Herz faffen und Hoffnung zu Gott haben und dafs er doch nachdächte, was zu thun wäre. Wenn er das kleine Segel, fagte er nun, aufziehen könnte, fo wollte er doch verfuchen, ob wir wieder landen könnten. Und fo halfen wir denn mühfelig zufammen, brachten es fo ziemlich empor und fuhren wieder an. Und da die auf dem Lande, die uns fchon aufgegeben hatten, fahen, wie wir uns behalfen, da kamen fie uns zu Hilfe und wir kamen an's Land«. Die entfchloffene Zuverficht, welche Dürer hier entwickelt, findet ein pfychologifches Seitenftück in dem frommen Gottvertrauen, mit welchem fich Goethe auf feiner italienifchen Reife in die Seegefahr bei Capri ergiebt.

»Middelburg aber ift eine anfehnliche Stadt, hat ein überaus fchönes Rathhaus mit einem köftlichen Thurm; da ift an allen Dingen viel Kunft; da ift ein überköftliches, fchönes Geftühl in der Abtei und eine köftliche Emporkirche von Stein und eine hübfche Pfarrkirche; auch fonft war die Stadt köftlich zu conterfeien. Zeeland ift hübfch und wunderlich zu fehen des Waffers halben, denn es ift höher als das Erdreich«. In der Prämonftratenfer-Abtei zu Middelburg auf der Infel Walcheren befichtigte Dürer auch das grofse Altargemälde von Goffært aus Maubeuge, genannt Jan de Mabufe. Dürer findet die Tafel: »nit fo gut im Hauptftreichen, als im Gemäl« d. h. fchwächer in der Modellierung der Köpfe, als in der Farbenbehandlung [1]). Das Bild ftellte die Kreuzabnahme dar; es ift 1568 verbrannt. Vermuthlich war es eine frühe Arbeit diefes berühmten Zeitgenoffen von Dürer, der in feiner erften, noch wenig gewürdigten Periode ganz dem alten Stile folgte und in der Würde und Pracht der Ausführung mit Rogier van der Weyden und Quentin Maffys wetteiferte. Von ihm ftammen auch die beften Entwürfe zu den Miniatüren im Breviarium des Cardinals Domenico Grimani zu Venedig, die man erft Jan van Eyck, dann Memling zufchrieb [2]). Bei einem längeren Aufenthalte in

1) Erhard Schön, Unterweifung der Proportzion, Nürnb. 1538, gebraucht »habtftrychen« d. i. wohl »hawbtftrychen« von der Eintheilung der Köpfe in rechteckige Cuben. Darnach Dürers Briefe 105 zu verbeffern.

2) Auf Folio 824 verso des Codex in der Marcusbibliothek fteht rechts oben in der Architektur über der Disputation der h. Katharina mit den Schriftgelehrten der Name: COSART.

Italien nahm Mabufe mehr und mehr eine freie, ja willkührliche Formenbehandlung an und büfste darüber die heimifchen Vorzüge ein: die Frifche der Empfindung, wie den Farbenglanz. Er mufs auch gerade während Dürers Aufenthalt in den Niederlanden in der Fremde gewefen fein, fonft wäre ihm diefer wohl irgendwo begegnet und hätte nicht verfäumt, fich darüber eine Aufzeichnung zu machen. Am 1. October 1532 ftarb Goffært zu Antwerpen.

Doch nicht um Kunftwerke kennen zu lernen, hatte fich ja Dürer den Befchwerden und Gefahren der Seereife im Winter unterzogen, fondern nur den grofsen Fifch bei Zierikzee zu fehen, und als er nun glücklich am 9. December dahin kam, hatte die Fluth ihn eben wieder hinweggefchwemmt. Getroft kehrte er darum wieder nach Bergen zurück. Doch diefe Fahrt nach Zeeland follte ihm, wie wir noch hören werden, in traurigem Andenken bleiben. Am 14. December nach Antwerpen zurückgekehrt, erhält Dürer einen kleinen Erfatz für feine getäufchten Erwartungen. In Erwiederung eines Gefchenkes von drei feiner Bücher fchenkt ihm ein Herr Lazarus Ravenspurger eine grofse Fifchfchuppe, fünf Schneckenhäufer, getrocknete Fifchchen, weifse Korallen und andere dergleichen Merkwürdigkeiten, welche Dürer begierig fammelt. Befondere Vorliebe zeigt er fortwährend für indianifche Nüfse, das find Cocosnüfse, und für recht grofse Hörner, vermuthlich Geweihe. Jenem neuen Bekannten, den er Lazarus Ravenspurger nennt, malte Dürer auch ein Porträt. Eine Skizze dazu ift vielleicht erhalten auf einem Blatte feines Büchleins, jetzt bei H. Ambroife Firmin-Didot in Paris; wenigftens läfst fich der etwas verftümmelte Name über dem trefflichen Bildniffe nicht wohl anders lefen als: ». . . rus rovenspurger gemacht zw anttorff«. Daneben erfcheint noch ein ganz eigenthümlicher Thurm mit kelchförmiger, oben in eine fchlanke Spitze auslaufender Bedachung — wie fie ähnlich nur etwa an huffitifchen Thurmbauten in Böhmen vorkam[1]). Auf der Rückfeite des Blättchens zwei Studien zu der Halbfigur einer jungen Frau. In derfelben Sammlung befindet fich noch ein zweites Blatt des Skizzenbüchleins mit dem Bruftbilde eines Mannes, der jenem Ravenspurger fehr ähnlich fieht, laut Beifchrift: »zw antorff 1521« und daneben eine Rheinlandfchaft: »pey andernach fom rein«, wohl auf der Heimreife gemacht; auf der Rückfeite noch meifterhaft gezeichnet zwei Löwen.

Auch an den Luftbarkeiten der kommenden Faftnacht nahm Dürer in Antwerpen Theil. »Am Faftnachtfonntag (10. Februar) früh

---

1) Facfimile von Baudran geftochen bei Narrey, A. Dürer, Paris 1866.

haben mich, fchreibt er, die Goldfchmiede mit fammt meinem Weibe zu Tifche geladen. In ihrer Verfammlung von vielen anfehnlichen Leuten hatten fie ein überaus köftliches Mahl zugerichtet und thaten mir übermäfsig grofse Ehr' an«. Und auf die Nacht erfuhr er dasfelbe beim alten Amtmanne der Stadt, wo es ein glänzendes Mafkenfeft gab. Dürer lobt ganz unbefangen unter den koftbaren Mafken dafelbft insbefondere die des Thomas Bombelli; er felbft hatte ihm kurz zuvor dazu die Entwürfe gemacht: »zwei Bogen voll, gar fchöner kleiner Mafken«. Auch den Fugger'fchen, d. i. dem Factor und den Beamten des Haufes Fugger, hatte er eine Zeichnung zu der Mummerei gemacht. Es mögen leicht colorierte Federzeichnungen gewefen fein, wie die gleichzeitig entftandene Reihe von fünf irifchen Kriegsleuten und Bauern in der Sammlung Hullot zu Paris [1]). Ein Zeugnifs von dem Anfehen. in welchem Dürers Kunft ftand, giebt die Beftellung, welche die »Meerfche« Zunft bei ihm machte. Dürer erwähnt felbft, dafs er diefer gröfsten und reichften Zunft der Kaufleute einen fitzenden heiligen Nicolaus gemacht habe. Das Nähere erfahren wir dann aus Urkunden und Rechnungen, die noch erhalten find. Die Zunft wollte für den Altar ihres Schutzheiligen in der Frauenkirche ein Mefsgewand wirken laffen, das fchöner fein follte, als alle anderen, felbft als die der Dreikönigskapelle, welche dem Magiftrate gehörte. Man verwarf darum die Entwürfe zweier anderer Künftler und nahm die Zeichnung Dürers an [2]). Vielleicht ift uns gar eine Skizze zu diefem St. Nicolaus erhalten in einem kleinen, fitzenden, von vorne gefehenen Bifchofe auf einem Blättchen aus Dürers Büchlein; daneben noch das Bildnifs einer Unbekannten mit einer Pelzmütze auf dem Kopfe; auf der Rückfeite ein liegender Hund mit der Ueberfchrift: »zw Antorff«; in der Sammlung Pofonyi-Hullot, Nr. 346.

Dürer war zu fehr an Thätigkeit gewöhnt, als dafs er auch auf der Reife je geraftet hätte. So ift er während feines fpäteren Aufenthaltes zu Antwerpen fortwährend mit der Herftellung kleiner Gemälde befchäftigt, die er verfchenkt, felten verkauft, und es nimmt faft Wunder, dafs fich von diefen Malereien faft gar nichts erhalten haben foll. Die mit Wafferfarben gemalten Tüchlein giengen freilich bald zu Grunde, wie etwa das Kindlein, vermuthlich ein Chriftuskindlein, das Dürer dem Signor Francisco fchenkte, dem »kleinen oder neuen

1) Katalog von A. Pofonyi Nr. 345, mit der Ueberfchrift: Alfo gand dy kriegs man in Irlandia hinder engeland 1521 (Monogr.) Alfo gand dy pawern In Irlandyen.

2) »Betaelt by Albrecht Durre van eenen Sinter Claes te beworpen by Heynrick Blockhuys onser ouderman XVIII Sc. IX. den.« Léon de Burbure, Bulletins de l'Academie de Bruxelles II. Serie, T. XXVII. 343, 350. Dürers Briefe 112, 7. mit Anmerk.

Factor von Portugal«, wie er ihn nennt; alſo ein Genoſſe, vielleicht Nachfolger Brandans. Erhalten hat ſich von Dürer in dieſer Art nur das vortreffliche Bildniſs eines alten Mannes, faſt von vorne geſehen, mit einem bloſs unterhalb des Kinnes anſetzenden langen weiſsen Barte, der über die graue Pelzverbrämung des Gewandes herabfällt; auf dem Kopfe trägt er eine rothe Kappe, die auch die Ohren bedeckt. Die Jahreszahl 1520 und das Monogramm auf dem ſchwarzen Grunde links ſind ächt. Die Waſſermalerei auf ſehr feiner Leinwand befindet ſich in der Zeichnungenſammlung des Louvre[1]).

Doch Dürer malte auch ſo manches in Oel. »Ich hab' ein gutes Veronica-Angeſicht in Oelfarben gemacht, das zwölf Gulden werth iſt, das ſchenkte ich dem Francisco von Portugal. Darnach malte ich noch ein Veronica-Angeſicht in Oelfarben, iſt beſſer als das vorige und ich ſchenkte es dem Factor Brandan von Portugal«. Es ſind dornengekrönte Chriſtusköpfe, welche Dürer ſeinen portugieſiſchen Freunden und Gönnern zum Andenken verehrt; wir können uns dieſelben ziemlich lebhaft vorſtellen. Die Bildchen mögen nur von mäſsiger Gröſse geweſen ſein, denn Dürer lieſs Futterale dazu machen. Von den Bildniſſen, welche Dürer zu Antwerpen in Oel malte, hat ſich wenigſtens eines erhalten, deſſen er im Frühjahre von 1521 gedenkt mit den Worten: »Den Bernhard von Reſſen habe ich in Oelfarben conterfeit, er hat mir dafür acht Gulden gegeben, meinem Weibe eine Krone geſchenkt und der Suſanna einen Gulden, der 24 Stüber gilt«. Dem entſpricht ohne Zweifel das Bildniſs in der Dresdener Galerie Nr. 1725; ein Mann etwa von 35 Jahren, bartlos mit knochigen, verſchobenen Geſichtstheilen und kleinen lebhaften Augen. Hut und Pelzrock ſind ſchwarz, der Hintergrund ſchmutzig lackroth, darauf Jahreszahl und Monogramm. Er hält in der linken Hand einen Brief, von deſſen Adreſſe die Anfänge der Zeilen zu leſen ſind: »Den — pernh — zw —« was nur auf »Bernhard von Reſſen zu Antwerpen« gedeutet werden kann. Die wenig anſprechenden Züge des Mannes haben auch unter Dürers Händen keinen maleriſchen Reiz empfangen. Das Fleiſch iſt in Grau modelliert und das Ganze hat einen ſchweren, trockenen Farbenton, an deſſen Urſprünglichkeit bei der vollkommenen Erhaltung der Farbenſchicht indeſs nicht zu zweifeln iſt. Die lange Vernachläſſigung der Oelmalerei und die fremden, nicht ſelbſtbereiteten Farben, auf die er angewieſen war, erſchwerten Dürer wohl das Gelingen ſolcher Arbeit.

1) Reiſet, Catalogue Nr. 503. Von M. Audenet 1852 um 1000 Franken erworben, aus der Sammlung Labensky in Petersburg.

Ganz anders freilich gieng Dürer die blofse Zeichnung von der Hand. Von der fchweren Menge von Bildniffen, die er, abgefehen von feinem Skizzenbüchlein, den Leuten nach feiner eigenen Ausfage auf befondere Blätter zeichnete, laffen fich verhältnifsmäfsig nur wenige noch nachweifen und diefe find meift namenlos; dafür wieder finden fich manche, deren er in feinem Tagebuche nicht gedenkt. So erhielt Dürer von Hans Pfaffrath aus Danzig einen Philippsgulden dafür, dafs er ihn mit der Kohle porträtierte; wir kennen aber von demfelben nur eine gleichzeitige, allerdings ganz vortreffliche Federzeichnung, jetzt im Befitze des Malers Bendemann, mit der Ueberfchrift von Dürers Hand: »Hans pfaffrot van dantzgen 1520 ein ftarckman«. Mit derfelben Jahreszahl der lebensgrofse Kopf des jungen bartlofen Mannes mit dem ftechenden Blicke, fpitzer Nafe und Kinn und aufgefchlagener Hutkrempe im Berliner Cabinet, mit zweierlei Kohle meifterhaft gezeichnet; dann das Bruftbild eines Jünglings in breitem Hut, herabhängenden, auf der Bruft verknoteten Bändern, feine Federzeichnung in der Kunfthalle zu Hamburg u. a. m. Der Mohrin des Factors Brandan, welche Dürer mit dem Stift porträtierte, entfpricht ohne Zweifel die koftbare Silberftiftzeichnung in den Uffizien zu Florenz, darftellend eine junge Negerin von vorne gefehen in einer eigenthümlichen Haube, darüber von Dürers Hand: »1521 Katharina allt 20 Jar«. Dürer pflegte zwar die Porträte oder andere Zeichnungen, die er auf Verlangen malte, den Leuten zu fchenken, aber er erwartete dafür ein Gegengefchenk und vermerkt es übel, wenn es ihm nicht zu Theil wird. Nicht alle feine Bekannten waren fo freigebig, wie die Herren aus Portugal. Und gegen Ende feines Aufenthaltes in Antwerpen erklärt Dürer gar: »Ich hab' fonft hin und wieder viel Zeichnungen und anderes den Leuten zu gefallen gemacht, aber für den gröfsten Theil meiner Arbeiten habe ich nichts erhalten«.

So manches aber hatte Dürer wieder nur für fich felbft zu Zwecken des Studiums aufgenommen, denn ihn trieb auf der Reife auch, wie es Goethe von fich fagt: »die deutfche Sinnesart und das Verlangen mehr zu lernen und zu thun als zu geniefsen«. Er verzeichnet einmal um die Jahreswende, dafs er drei Stüber dem Manne gegeben, den er gezeichnet habe. Diefer hatte ihm alfo Modell gefeffen. Es ift vielleicht der Greis, von dem fich die berühmte lebensgrofse Pinfelzeichnung in Clairobcur in der Albertina befindet. Er hat den von einer Kappe bedeckten Kopf in die rechte Hand geftützt und blickt müde nach abwärts. Am oberen Rande die Infchrift von Dürers Hand: »Der man was alt 93 jor und noch gefunt und fermug-

lich zw antorff«, links 1521 und das Monogramm. Die Modellierung des tiefgerunzelten Antlitzes und die weiche Lebendigkeit des lang herabwallenden Bartes ſind ein wahres Wunder der maleriſchen Ausführung. Das Papier hat einen eigenthümlichen violetten Grund, deſſen ſich Dürer in Antwerpen bediente, darauf Tuſche und Bleiweiſs[1]. Da die linke Schulter des Mannes nicht mehr Platz fand, entwarf er mit dem Pinſel auf einem anderen Blatte derſelben Sammlung den Mann nochmals in derſelben Stellung und in kleinerem Maſsſtabe mit bloſser Ausführung des linken Oberarms, und daneben vollendete er in Naturgröſse den Unterarm dazu ſammt der Hand, deren Zeigefinger auf das Segment einer Scheibe weiſt. Dürer ſcheint die Geſtalt des ſeltenen Greiſes ſchon im Hinblick auf eine künftige Benützung ſo genau ſtudiert zu haben. Von der gleichen Ausführung in demſelben Materiale beſitzt die Albertina die Draperie eines Frauenmantels auf dem Kleiderſtocke, ein Leſepult mit groſsen Büchern, ähnlich demjenigen auf dem geſtochenen Bildniſs des Erasmus, und einen Todtenſchädel ſammt dem Kinnbacken ſeitwärts liegend, ſämmtlich mit 1521 bezeichnet. Dieſelbe Jahreszahl trägt der Kopf eines anderen Greiſes von ähnlicher Behandlung wie der oben genannte bei Poſonyi-Hullot Nr. 343. Von vielen anderen Studien aus dieſem Jahre ſei nur noch ein greinender Cherub in der Sammlung Hausmanns erwähnt, der die Flügelchen, wie jammernd nach vorne zuſammenſchlägt, beinahe lebensgroſs mit Kreide auf blaugrauem Grunde und mit dem Pinſel weiſs gehöht; von Loedel geſtochen. Das zum Weinen verzerrte Kindergeſicht iſt ſehr naturwahr im Ausdrucke.

Daneben verſäumte Dürer auch die Gelegenheit zum Kunſthandel nicht. Es ſcheint ein aus Nürnberg ſtammender Zwiſchenhändler geweſen zu ſein, der zu Antwerpen den erſten gröſseren Kauf bei ihm machte, und wir erſehen daraus gleich, welche Preiſe Dürer für ſeine Kupfer und Holzſchnitte forderte. Die Bücher, ſowohl die kleine Paſſion wie die drei groſsen Bücher: Marienleben, Paſſion, Apokalypſe, verkaufte er um $^1/_4$ Gulden; die geſtochene Paſſion um $^1/_2$ Gulden. Die anderen einzelnen Kupferſtiche bewerthet er nach dem Formate des Papierblattes, auf welches ſie gedruckt ſind. Von den ganzen Bogen giebt er 8, von den halben Bogen 20, und von den Viertelbogen 45 zu 1 Gulden. Zu den erſteren gehörten z. B. Adam und

---

1) Lithographiert von F. Krammer. Neben dem Originale liegt nun auch die täuſchende Copie mit der Jahreszahl 1519 aus dem Cabinet Praun, von Preſtel 1777 im Gegenſinne geſtochen, eine alte Nürnberger Fälſchung.

Eva, der Hercules, der Euſtachius, die Nemeſis oder groſse Fortuna, der Hieronymus im Gehäuſe und die Melancholie, zu den anderen: die drei neuen Marienbilder aus den Jahren 1519 und 1520 (B. 36, 37, 38), die Veronica oder das Schweiſstuch von Engeln getragen von 1513, der Antonius von 1519, Weihnachten von 1504; zu der dritten Gruppe die ganz kleinen Blätter. Die Platten waren auf einem Papier gedruckt, deſſen Format unſerem Klein-Kanzlei nahe kam. Die breiten, weiſsen Ränder, welche neben dem Stichfelde blieben, haben ſich freilich faſt nirgends erhalten; ſie wurden von den Sammlern des vorigen Jahrhunderts regelmäſsig und ſo knapp wie möglich weggeſchnitten.

In dem Maſse als Dürer Bekanntſchaften machte und Freunde gewann, mehrte ſich auch der Abſatz ſeiner Werke. Nur war Dürer fortwährend ſehr freigebig mit ſeinen Kupfern und ſeinen Holzſchnittbüchern. Kauft ihm Einer einen Druck ab, ſo legt er wohl gleich einen zweiten dazu; und auf die reichlichen Geſchenke die er macht, erfolgt nicht immer das entſprechende Gegengeſchenk. Dafür mochte es Dürer ſchmeicheln, daſs ſeine Werke überall mit Bewunderung aufgenommen und von den Empfängern in Ehren gehalten wurden. So giebt es ein Exemplar der kleinen Paſſion, auf deſſen Titel Cornelius Grapheus, der gelehrte Rathſchreiber von Antwerpen, ſorgfältig verzeichnete, daſs er es am 7. Februar 1521 eigenhändig von dem berühmten Meiſter zum Geſchenke erhalten habe [1]). Grapheus wieder ſchenkt Dürer ein andermal Luthers neue Schrift von der babyloniſchen Gefängniſs, wofür ihm der Meiſter nicht weniger als ſeine drei groſsen Bücher zum Gegengeſchenke macht. Dürer ſelbſt iſt fortwährend drauf und dran Einkäufe zu machen; ſeien es Kunſtſachen oder Materialien oder ſonſtige Gegenſtände, die ihm beſitzenswerth ſcheinen. Dabei bleibt es ſchwer die Grenze zwiſchen dem Liebhaber, dem Sammler und dem Händler feſtzuſtellen. Denn Dürer verkauft nicht bloſs die eigenen Arbeiten; er führt zu dieſem Zwecke auch die Werke Anderer mit ſich und erwirbt auch immer wieder durch Tauſch und Kauf fremde Arbeiten — kurz er treibt Kunſthandel in aller Form Wiederholt kauft er wälſche Kunſt, das ſind wohl italieniſche Kupferſtiche; er verkauft Schäufeleins Holzſchnitte in gröſseren Partien, auf einmal 2 Rieſs und 4 Buch um 3 Gulden; und von den Werken Hans Baldung Grüns um 1 Gulden; dann wieder ſchenkt er Joachim de Patenier des Grünhanſen Werk — er muſste ſomit Vorrath davon haben und er verfügte darüber wie über ſeine eigenen Werke. Im Tauſchwege giebt er einmal, zuſammen auf 14 Gulden veranſchlagt,

1) Albertus Durer pictor opt. max. C. Grapheo dono dedit propria ipsius manu VII. die febr. an. MDXXI. Nach Heller S. 605 bei A. A. Renouard in Paris.

eine Veronica, die er felbft in Oel gemalt und »Adam und Eva, die Franz gemacht hat,« alfo offenbar ein Gemälde von fremder Hand [1]). Es ift darum nicht erlaubt, jedes Kunftwerk, welches Dürer an Andere abgiebt, fchlechtweg als eine Arbeit von feiner Hand anzufehen und daraus Schlüffe zu ziehen.

Beim Herannahen des Frühjahres dachte Dürer an die Heimkehr. Er machte Einkäufe zu Gefchenken für die Freunde daheim und fchickte einen grofsen Ballen mit den erworbenen Schätzen nach Nürnberg an Hans Imhoff den Aelteren. Zuvor aber mufste er doch noch die altehrwürdigen Kunftftädte Flanderns, Brügge und Gent, fehen. Am 6. April fuhr er nach Brügge in Begleitung des Malers Jan Prooft oder Prevoft, der 1525 das jüngfte Gericht für die Schöppenkammer dafelbft malte. Er ftammte aus Bergen, d. i. Mons in Hennegau, war aber fchon lange in Brügge anfäffig, daher wohl Dürers Meinung, er fei aus Brügge gebürtig. Auch fchreibt Dürer den Namen immer Ploos. In feinem Haufe in der Ooftghiftelhoof-Strafse fand Dürer gaftliche Aufnahme und reichliche Bewirthung. Die Künftler führten hn in »des Kaifers Haus«, d. i. die umfangreiche alte Refidenz der Herzoge von Burgund; dafelbft fah Dürer »die von Rüdiger gemalte Capelle und Gemälde von einem grofsen, alten Meifter«. Da die frühere Schlofskapelle damals bereits abgetragen war, ift wohl nur ein tragbarer Flügelaltar von Rogier van der Weyden gemeint, dergleichen man auch wohl Capellen zu nennen pflegte. Vielleicht war es das fogenannte Reifealtärchen Karls V., gegenwärtig im königl. Mufeum zu Berlin, was Dürer damals fah. Wenigftens befindet fich in der Sammlung B. Hausmanns ein Blatt aus Dürers Skizzenbüchlein, darauf einerfeits ein ftattlich aufgeputztes Reitpferd und nochmals deffen Kopf reichgefchirrt, anderfeits fünf verfchiedene, gemufterte Fufsböden, wie fie auf altflämifchen Gemälden vorkommen; unter diefen entfpricht ein gröfseres, forgfältiger behandeltes Stück dem Fufsboden auf jenem Reifealtärchen; oben links noch ein von zwei Händen gehaltener Hundekopf. Sodann führten fie ihn in die Jakobskirche, dort fah Dürer noch köftliche Gemälde von Rogier und von Hugo van der Goes — »das find beide grofse Meifter gewefen«. In der Frauenkirche fah Dürer »das Marienbild von Alabafter, das Michelangelo von Rom gemacht hat«. Es zierte die Grabkapelle der Familie Moscron und befindet fich heute noch an der Stelle, an welcher es Dürer fah. Wenn der Biograph Michelangelos ein Menfchen-

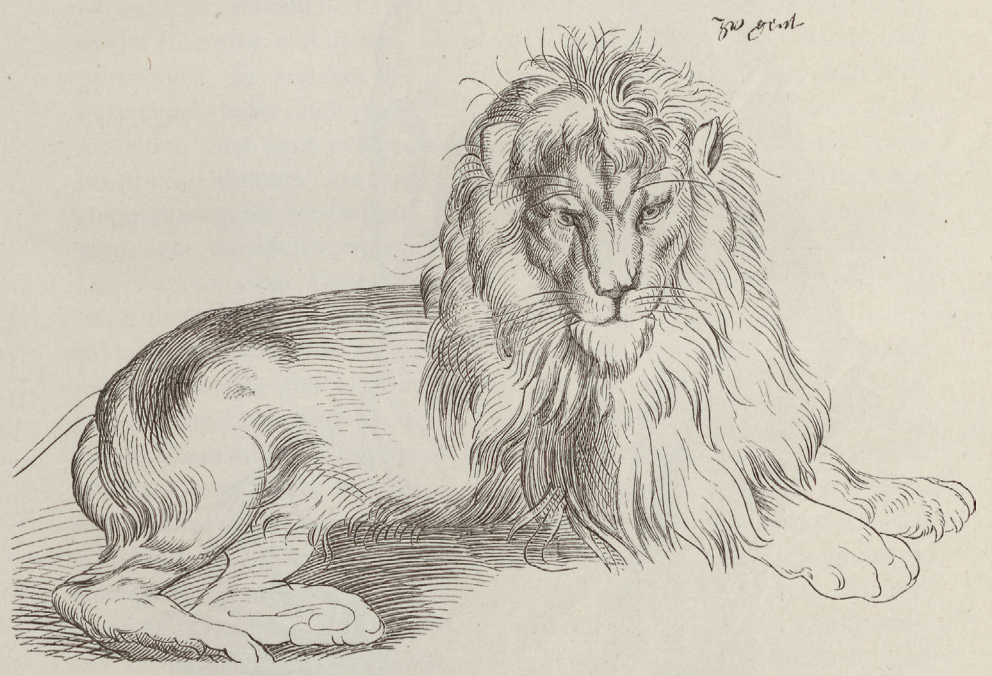
1) Vielleicht von Maximilian Frans, den Jan Prevoft oder Prooft in Brügge 1506 als Lehrling aufnahm und der 1524 Meifter wurde. W. H. J. Weale, Le Beffroi IV. 93—97. und bei Taurel, De chriftelijke Kunft, 161.

alter fpäter das ausgewanderte Marmorbild mit einem Erzguffe verwechfelte, fo ift das ein begreiflicher Irrthum.

»Darnach, fährt Dürer fort, führten fie mich in viele Kirchen und liefsen mich alle guten Gemälde fehen, an denen ein Ueberflufs da ift, und nachdem ich des Johannes und der Anderen Werke alle gefehen hatte, kamen wir zuletzt in die Malerkapelle, wo gute Sachen darinnen find«. Es ift merkwürdig, dafs Dürer neben Jan van Eyck auch nicht mit einem Worte Hans Memlings gedenkt, deffen Hauptwerke im Hofpital von St. Johann er doch auch gefehen haben mufs. Es ift um fo auffallender, als wir ein unverfängliches Zeugnifs feiner Bewunderung befitzen in einem Blatte feines Skizzenbuches, jetzt in der Kunfthalle zu Bremen. Darauf erfcheint ein Frauenkopf, ganz von vorne gefehen, abwärts blickend, der Typus einer Memling'fchen Madonna, aus einem von deffen Gemälden entlehnt, ja wie mir fcheinen will, geradezu aus dem Mittelbilde jenes einzig mit dem vollen Namen Memlings und mit der Jahreszahl 1479 bezeichneten Altärchens im Johannesfpital, der Anbetung der heil. drei Könige. Rechts daneben in kleinerem Mafsftabe die Seitenanficht einer Frau, eine Trachtenftudie, vermuthlich auch aus einem Gemälde; auf der Rückfeite des Querblattes ein grofser Mörfer, wie ein Feftungsgefchütz in der Lafette. Von den Kunftfchätzen, welche Dürer in der Kapelle der vereinigten Maler-, Sattler- und Glafergilde in der Nordlandftrafse noch fah, hat fich in Brügge blofs das von Jan van Eyck gemalte Bildnifs feiner Frau, gegenwärtig in der Akademie, erhalten. Und Dürer erzählt weiter: »Darnach richteten fie mir ein Bankett zu, und ich gieng von dort mit ihnen auf die Gildeftube. Da hatten fich viele ehrenfefte Leute zufammengefunden, fowohl Goldfchmiede und Maler als auch Kaufleute. Ich mufste mit ihnen zu Nacht effen; fie befchenkten mich, fuchten meine Bekanntfchaft zu machen und thaten mir grofse Ehr' an. Und zwei Brüder, Rathsherrn, fchenkten mir 12 Kannen Wein und es geleitete mich die ganze Gefellfchaft, mehr als fechzig Perfonen, mit vielen Windlichtern heim«.

Mit der gleichen Auszeichnung ward Dürer des anderen Tages am 9. April in Gent empfangen: »Und als ich nach Gent kam, da kam der Dekan der Malergilde zu mir und brachte mit fich die erften Meifter in der Malerei, fie erwiefen mir grofse Ehr', empfiengen mich gar herrlich, boten mir ihren guten Willen und Dienft an und afsen mit mir zu Nacht. Am Mittwoch (10. April) früh führten fie mich auf den St. Johannesthurm; da überfah ich die grofse, wunderbare Stadt, darin ich gleich für grofs angefehen ward«. In diefer gehobenen Stimmung befichtigte er dann »des Johannes Tafel«, d. i. den be-

rühmten Genter Altar, das Hauptwerk der Brüder Van Eyck, das ſie für die Begräbniſskapelle des Bürgermeiſters Jodocus Vyts ausgeführt hatten und das ſich jetzt zum Theile im königl. Muſeum zu Berlin befindet. »Das iſt eine überköſtliche, hochverſtändige Malerei, ruft Dürer aus, und insbeſondere die Eva, Maria und Gott Vater ſind ſehr gut«. Es iſt bezeichnend für den damaligen Geſchmack Dürers, daſs er die groſsen Charaktere der oberen Bilderreihe zumeiſt bewunderte, die beiden ſitzenden Hauptfiguren mit den herrlich drapierten Gewändern und den ſchlichten weiblichen Act an der rechts ſtehenden Eva; an den figurenreicheren Darſtellungen mag ihn die gedrängte, noch



Stiftzeichnung in der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

unvollkommene Compoſition wohl geſtört haben. Darnach bemerkt Dürer, daſs er die Löwen ſah, die zu Gent ſtets in einem Zwinger gehalten wurden, und daſs er einen derſelben mit dem Stift zeichnete. Das betreffende Blatt ſeines Skizzenbuches befindet ſich noch auf der k. k. Hofbibliothek in Wien. Es zeigt auf der einen Seite den hier nachgebildeten Löwen, auf der Rückſeite ein Mädchen mit eigenthümlichem Haarbund: »Cölniſch gepend« und daneben Dürers Frau im Reiſeanzug mit der Ueberſchrift: »awff dem rin mein weib pey popart« — alſo auf dem Rheinſchiffe bei Boppard auf der Heimreiſe zeichnete

Dürer das gleichfalls hier beifolgende Bildnis seiner gealterten Gattin. Dürer nennt Gent eine hübsche, wunderliche Stadt, in der er noch viele seltsame Dinge gesehen habe, »und die Maler mit ihrem Dekan haben mich nicht verlassen, haben zu Morgen und zu Nacht mit mir



Dürers Frau im Reisekleide.
Silberstiftzeichnung in der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

gegessen und alles bezahlt und sind gar freundlich mit mir gewesen«. Am 11. April früh reiste er wieder nach Antwerpen zurück; er war offenbar nur der Sehenswürdigkeiten halber nach Brügge und Gent gekommen.

Unter den vielen Künſtlern, mit denen Dürer zu Antwerpen freundſchaftlich verkehrte, ſteht obenan Joachim de Patenier. Vielleicht ein Schüler von Gerard David, widmete er noch mehr als dieſer ſein ganzes Studium der Landſchaft, ſo daſs die kleinen Figuren des Vordergrundes allgemach zur Staffage herabſinken, indeſs die Ferne durch geſchickte Behandlung der Luftperſpective immer reicher und duftiger ſich entfaltet. Seiner geſchärften Naturempfindung konnte nicht entgehen, was Dürer ſchon in ſeinen frühen Stichen als Landſchafter bedeutete; daher wohl die Ergebenheit, mit der ihm Patenier gleich entgegenkam. Und Dürer nennt ihn dafür »den guten Landſchaftmaler« — wohl das erſtemal, daſs das Epitheton, Wort und Begriff überhaupt in der Literatur auftaucht. Dürer hat Joachim de Patenier wiederholt porträtiert. Er erwähnt freilich nur einmal, daſs er ihn mit dem Stift gezeichnet habe und dieſe Zeichnung hat ſich nicht erhalten. Nach derſelben oder nach einer anderen Aufnahme von Dürer iſt aber jenes Bruſtbild Pateniers von 1521 geſtochen, das in Dürers Stecherwerk eingeſchmuggelt wurde und noch von Bartſch (Nr. 108) beſchrieben wird; ein ſchmächtiger, bartloſer Mann mit wohlwollenden Zügen. Die Vorlage einer Zeichnung von Dürers Hand iſt unzweifelhaft; der Stich iſt vermuthlich von Egidius Sadeler. Ein anderes vortreffliches Bildniſs Pateniers von Dürer, faſt lebensgroſs in breitem Klappenhut, mit Naturkreide gleichfalls im Jahre 1521 gezeichnet, befindet ſich im groſsherzoglichen Muſeum zu Weimar. Joachim feierte damals ſeine zweite Vermählung mit Johanna Noyts am 5. Mai 1521. Es gab groſse Hochzeit, und Dürer ward dazu eingeladen und ihm alle Ehr' erwieſen. Dort ſah er auch zwei hübſche Schauſpiele aufführen, »beſonders das erſte ſehr andächtig und geiſtlich«. Auch von anderen befreundeten Künſtlern wird Dürer oft und wohl nur zu reichlich bewirthet. Später erwähnt er noch, daſs er dem Meiſter Joachim vier kleine St. Chriſtophe auf grauem Papier weiſs aufgehöht habe. Bei der Beliebtheit des Gegenſtandes hatten die Zeichnungen ohne Zweifel den Zweck als Vorlagen zur Staffierung von Pateniers Landſchaften verwendet zu werden. So beginnt denn bereits die Theilung der Arbeit in der Malerei und die Zuhilfenahme fremder Figuren, was bei den niederländiſchen Landſchaftern des folgenden Jahrhunderts ſo allgemein wurde. Auch die beiden hübſchen kleinen Kupferſtiche Dürers, welche auf verſchiedene Weiſe Chriſtoph mit dem Chriſtkinde auf der Schulter durch's Waſſer watend darſtellen, tragen die Jahreszahl 1521. Sie ſind vielleicht auch aus den für Patenier gemachten Studien entſtanden [1]).

1) St. Chriſtoph rückwärts blickend, Bartſch 51, und St. Chriſtoph mit der Kapelle B. 52.

An einer anderen Stelle erwähnt Dürer, er habe drei Ausführungen und zwei Oelberge auf fünf halben Bogen gezeichnet; alfo dreimal die Ausführung zur Kreuzigung und zweimal Chriftus auf dem Oelberge, je auf einem halben Bogen. Es können nur Compofitionsentwürfe gewefen fein, welche Dürer einem minder erfindungsreichen Kunftgenoffen gemacht und zur Verfügung geftellt hat. So befinden fich zwei vortreffliche, figurenreiche Federzeichnungen, den Zug zur Kreuzigung ganz verfchieden darftellend in den Uffizien zu Florenz, beide von 1520 auf halben Querbogen; das einemal ift Jefus unter der Kreuzeslaft zufammengefunken, das anderemal hält er ftehend das Kreuz aufrecht. Zwei eben folche Skizzen zu Chriftus im Oelgarten befinden fich im Städel'fchen Inftitute zu Frankfurt, das eine fchon oben erwähnte zeigt Jefum flach auf dem Boden ausgeftreckt, ächt bezeichnet 1521, auf dem anderen erhebt er verzweifelnd die Hände zum Himmel, es trägt deutlich die Jahreszahl 1524 — vielleicht ein Schreibfehler. Seitenftücke dazu nach Format und Behandlung bilden noch zwei verfchiedene Entwürfe von der Grablegung, deren je einer in den foeben genannten zwei Sammlungen aufbewahrt wird; beide von 1521.

Dürer verkehrte auch mit Meifter Gerhard, dem Illuminiften. Es ift der berühmte Miniaturmaler Gerard Horebout, den die Erzherzogin Margarethe viel befchäftigte und aus deffen Werkftatt eben das Breviarium Grimani hervorgegangen war, denn er ift wohl identifch mit dem »Girardo de Guant« des Morelli'fchen Anonymus, der gerade im Jahre 1521 den berühmten Codex beim Cardinal Grimani fah. Dürer berichtet auch von deffen 18jähriger Tochter, Namens Sufanna. Sie illuminierte ein Blättchen, einen Salvator; dafür gab ihr Dürer einen Gulden, und er meint: »es fei ein grofses Wunder, dafs ein Weibsbild fo viel machen kann«. Sufanna ward nachmals eine berühmte Künftlerin zumal in der Ausführung ganz kleiner Arbeiten; fie ward von König Heinrich VIII. mit hoher Befoldung nach England berufen, wo fie viele Jahre in hoher Gunft beim ganzen Hofe lebte und dort fchliefslich reich und hochgeachtet ftarb [1]).

Am 30. Mai fah Dürer noch den prächtigen Frohnleichnamszug in Antwerpen. Am 5. Juni übergab er den zweiten grofsen Ballen dem Fuhrmann, dafs er denfelben an Hans Imhoff nach Nürnberg befördere. Bevor er aber felbft die Zelte abbrach, wollte er noch einmal bei der Regentin fein Glück verfuchen. Er zog alfo mit feinen Kunftfachen nochmals nach Mecheln und kehrte dort bei dem Maler

1) Lodovico Guicciardini, Descrittione di tutti i Paesi Bassi, Anversa 1567, 98—99.

Heinrich Keldermann ein, der zugleich Wirth in der Herberge »zum goldenen Haupt« war. Dort bewirtheten ihn alsbald auch die Maler und Bildhauer der Stadt und thaten ihm grofse Ehr' an in ihrer Verfammlung. Auch von dem berühmten Büchfengiefser, dem Gefchützmeifter Kaifer Karls V., Hans Poppenreuter aus Köln ward Dürer zu Gafte geladen; in deffen Haufe fah er wunderliche Dinge, und vielleicht hat er jenes Pofitionsgefchütz, deffen oben gedacht wurde, hier in fein Büchlein gezeichnet. Aber bei der kunftfinnigen Erzherzogin Margarethe blühte ihm kein Erfolg. Sie zeigte ihm zwar ihre herrliche Kunftfammlung und ihre koftbare Bibliothek, fand aber an dem Kaiferbilde, das er für fie mitbrachte, folches Mifsfallen, dafs er fich gar nicht getraute, es ihr zu verehren. Als er dann fchliefslich feine Rechnung machte und fah, wie er bei all feinem Verkehr mit hohen und niederen Ständen nur Nachtheil gehabt in den Niederlanden, da flofs ihm wohl auch die Klage durch die Feder: »und insbefondere hat mir Frau Margareth für das, was ich ihr gefchenkt und gemacht hab', nichts gegeben«.

So kehrte er denn des anderen Tages wieder nach Antwerpen zurück. Hier follte er noch feinen berühmteften Nachfolger, feinen niederländifchen Nebenbuhler perfönlich kennen lernen, Lucas von Leyden; er fchreibt über ihn: »Mich hat zu Gaft geladen Meifter Lucas, der in Kupfer fticht. Ift ein kleines Männlein und gebürtig von Leyden aus Holland, der war zu Antwerpen«. Er fügt fpäter hinzu, dafs er Lucas mit dem Stift porträtiert habe; und wie geneigt er war, deffen Vorzüge anzuerkennen, zeigt wohl der Umftand, dafs er einen Druck von deffen ganzem Werke erwirbt, indem er von feinen eigenen Blättern für 8 Gulden dagegen giebt.

Am 2. Juli war Dürer eben im Begriffe von Antwerpen abzureifen, da fchickte der König von Dänemark zu ihm, dafs er eilends zu ihm kommen und ihn porträtieren möchte. Es war Chriftian II., genannt der Böfe, zugleich König von Schweden und Norwegen. Er war mit einer Schwefter Karls V. vermählt und kam damals, in Folge des Stockholmer Blutbades aus feinem Reiche vertrieben, nach Brüffel, um beim Kaifer Hilfe zu fuchen. Dürer war Zeuge, wie das Volk zu Antwerpen den König bewunderte, weil er folch' ein mannhafter, fchöner Mann wäre und nur felbdritt durch feiner Feinde Land hergekommen fei. Er zeichnete ihn denn mit der Kohle, mufste mit ihm fpeifen und ward fehr gnädig von ihm behandelt. Des anderen Tages folgte er dem Könige auf deffen Wunfch nach Brüffel, und er fah dort den prachtvollen Empfang, den der Kaifer und die Regentin Margarethe ihm bereiteten, und das glänzende Bankett, das fie ihm

am folgenden Tage gaben. Und als König Chriftian am 7. Juli die Höflichkeit erwiederte und feinen hohen Verwandten auch ein grofses Bankett gab, da lud er auch Dürer ein und diefer nahm an dem Mahle theil. Indeffen hatte fich Dürer auch nach einem Maler umgefehen, der ihm das Holztäfelchen, Farben und den Farbenreiber lieferte, um den dänifchen König noch in Oelfarben abbilden zu können. Er erhielt dafür von ihm 30 Gulden. Den Maler, welcher ihm hierbei mit feinem Werkzeuge aushalf, nennt Dürer nicht, wohl aber deffen Lehrknaben Bartholomäus, den Dürer für feine Hilfeleiftung reichlich befchenkte. Es kann dies nur der junge Bartholomäus van Conincxloo gewefen fein, und da deffen Familie mit den Orley verwandt war, fo dürfte fein Lehrmeifter niemand anderes gewefen fein, als Bernhard van Orley. Natürlich hatte Dürer auch nicht verfäumt, dem Dänenkönige die beften Stücke aus feinem Werke zu verehren, die er auf 5 Gulden fchätzte.

Endlich, am Freitag den 12. Juli, trat Dürer von Brüffel die Heimreife an, nachdem er noch Noth gehabt hatte, einen Fuhrmann zu bekommen. Die Fahrt gieng über Maaftricht nach Aachen und von dort, nachdem fich der des Weges unkundige Fuhrmann noch einmal verirrt hatte, über Jülich nach Köln. Mit der Ankunft dafelbft bricht Dürers Tagebuch ab. Wir haben blofs die wichtigeren, darin verzeichneten Thatfachen herausgegriffen und, foweit dies angeht, mit anderen Ueberlieferungen in Zufammenhang gebracht. Das getreue Spiegelbild, welches Dürer im Wortlaute des Textes felbft von fich giebt, foll unfere Darftellung weder erfetzen, noch wollten wir dasfelbe irgendwie weiter ausfchmücken. Nur zwei Gefichtspunkte, für welche das Tagebuch eine fehr wichtige Quelle ift, blieben einftweilen unberückfichtigt — jene Stellen nämlich, welche fich auf Dürers Verhältnifs zur kirchlichen Reformation beziehen und diejenigen, welche von feiner körperlichen Erkrankung berichten. Beide Fragen find zu tief einfchneidend in Dürers Schickfal, als dafs fie eine nur gelegentliche Erörterung ertrügen; fie follen in den beiden noch folgenden Capiteln in dem entfprechenden Zufammenhange behandelt werden.

Bei der Art, wie Dürer in den Niederlanden auftrat, wie er feine Kunftfachen freigebig verfchenkte, mit Trinkgeldern um fich warf und mehr auf Erwerbungen, als auf Verkauf bedacht war, kann es nicht Wunder nehmen, dafs er weit mehr brauchte, als er einnahm. Nach Bedarf nahm er daher feinen Credit beim Haufe Imhoff in Anfpruch, und am 1. Juli 1521, dem Vorabende feiner beabfichtigten Abreife, liefs er fich von dem jungen Alexander Imhoff zu Antwerpen noch den Reft, der die Schuld auf volle hundert Gulden abrundete, aus-

zahlen. Darüber gab er einen Wechſel, der ihm in Nürnberg zur Zahlung präſentiert werden ſollte. Auch die Güterballen, welche Dürer vorausgeſandt hatte, giengen an den Chef des Hauſes, Hans Imhoff den Aelteren, nach Nürnberg. Dürer ſtand ſeit langen Jahren in Verkehr mit den Imhoff. Mehr noch als die Kunſtliebe dieſer Familie mag Wilibald Pirkheimers Zwiſchenſtellung dieſen Verkehr eingeleitet haben, denn die nahen Beziehungen zwiſchen den beiden Patrizierhäuſern waren noch viel älter. Schon als Wilibalds Vater in Eichſtädt abweſend war, beſorgte das damalige Haupt der Familie Imhoff, jener Hans, der das Weihbrodgehäuſe von Adam Kraft geſtiftet hat, deſſen Geſchäfte in Nürnberg, und verwaltete ſo auch jenes Haus, in welchem Dürer geboren ward. Unter ſeinem Sohne und Nachfolger, dem hier genannten Hans dem Aelteren, knüpfte ſich das Verhältniſs noch inniger, als die Lieblingstochter Wilibald Pirkheimers Felicitas am 23. Januar 1515 deſſen gleichnamigen Sohn Hans den Jüngeren heirathete. Leicht ward Dürer in dieſe Freundſchaft mit einbezogen; er ſtand Pathe bei dem erſtgeborenen Sohne aus jener Ehe, Hieronymus, geb. 1518, geſt. 1571. Das iſt das Pathenkind, für welches Dürer in Antwerpen das zierliche Scharlach-Barret kauft [1]).

Ueberhaupt iſt das Verzeichniſs der Geſchenke, welche Dürer aus Antwerpen mitbringt, darum von Wichtigkeit für uns, weil wir aus deren Vertheilung den Kreis kennen lernen, in welchem ſich Dürer daheim bewegte; und da ſehen wir allerdings, daſs es die gewählteſte Geſellſchaft Nürnbergs war. Zunächſt Caspar Nützel, der Ruhm dieſes alten Geſchlechtes und bald der mächtigſte Mann der Republik; er ward damals Obriſter Hauptmann und drei Jahre ſpäter zweiter Loſunger; dann deſſen rüſtige Frau Clara, die ihm nicht weniger als 21 Kinder gebar. Wilibald Pirkheimer und ſeine beiden verheiratheten Töchter, die ſchon genannte Felicitas und Barbara, die Frau des Bernhard Straub aus Leipzig. Lazarus Spengler, der Rathſchreiber, deſſen Bruder und ihrer beider Frauen. Eine Löffelholzin, vermuthlich Katharine, die Frau des angeſehenen Patriziers Thomas Löffelholz, eine geborene Rummel und Schweſter von Dürers Schwiegermutter. Der junge Rathsherr Chriſtoph Coler und deſſen Gemahlin, eine Rieterin und Nichte von Pirkheimers verſtorbener

1) Dürers Briefe, 127, 113 und 228, nicht der zweitgeborene Wilibald, der nachmalige Dürerſammler, wie ich in Ermangelung archivaliſcher Nachrichten damals vermuthete. Seitdem gewährte mir Freiherr G. Imhof Einblick in eine von ihm vorbereitete, aus dem Familienarchive geſchöpfte Geſchichte ſeines Hauſes. Darnach enthalten namentlich die Haushaltungsbücher Hans Imhoffs des Aelteren und des Jüngeren einige ſchätzbare Nachrichten über Dürer.

Frau; von ihrem Sohne Paulus Coler erwarb Wilibald Imhoff nachmals Dürer'sche Zeichnungen. Endlich die angesehenen Rathsherrn und Septemvirn Jakob Muffel und Hieronymus Holzschuher, deren Bildnisse Dürer 1526 malte.

Noch vom Jahre 1521 aber besitzen wir ein Porträt von Dürer in Oel auf Holz gemalt; nach dem übereinstimmenden Zeugnisse von Mündler und Waagen das schönste von Dürers bekannten Bildnissen. Das Brustbild des beleibten Mannes in schwarzem, pelzverbrämtem Rocke, den Kopf mit einem breitkrempigen Hute bedeckt, in der Hand eine Papierrolle, befindet sich im königlichen Museum zu Madrid. Es ist eine vollendete Kupferstecherarbeit, wie mit der Lupe ausgeführt und doch bei der stärksten Vergröfserung noch scharf und gediegen erscheinend, dabei aber breit und voll in der Wirkung — das Leben selbst! In den Augen und in dem Munde liegt eine unbändige Thatkraft, Charakterfestigkeit und Entschlossenheit, für zarte Eindrücke scheint aller Raum zu fehlen. Haar, Pelz, Hände, das Papier, das er in der Linken hält, alles ist mit gleicher Schärfe ausgeführt. Nur die rechte Hand, von der nichts als die Finger auf einer unsichtbaren Brüstung aufliegend erscheinen, zeigt Anklänge an die unnütze Häufung geschwungener Linien, dazu der gewohnte Kupferstich leicht verführen konnte. Sonst ist alles reine Natur; der Fleischton im Kopfe von kräftigem Braun und das Ganze von harmonischer Wärme. Mit Ausnahme ganz kleiner Stellen am Halse ist das Bild vollkommen erhalten [1]).

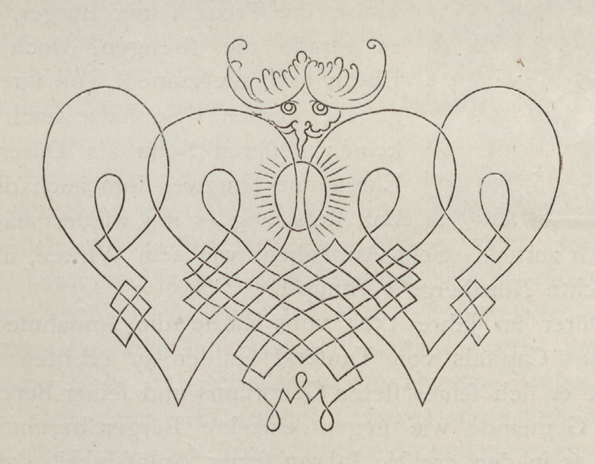
Wer ist der Mann, dem Dürer diese so überaus sorgfältige Malerei gewidmet hat? Die Bezeichnung mit 1521 legt es allerdings nahe, an eine der Persönlichkeiten zu denken, deren Bildnifs in den Niederlanden gemalt zu haben sich Dürer berühmt. Doch das ist keine Malerei mit geliehenen Farben und von fremder Palette. Bei dieser Ausführung mufste Dürer wohl den Boden der eigenen Werkstatt unter den Füfsen haben, bedurfte er der Mufse und Behaglichkeit, die er nur daheim fand. Welch' ein Abstand zwischen diesem Bildnifse und dem im selben Jahre zu Antwerpen gemalten Porträte des Bernhard von Ressen in Dresden! Das Madrider Bildnifs wird somit zuverläfsig erst in der zweiten Hälfte des Jahres nach Dürers Rückkehr in Nürnberg gemalt worden sein, und dort müssen wir wohl nach der kernigen Bürgerfigur suchen, welche dasselbe darstellt. Da zeigt sich allerdings eine grofse Aehnlichkeit mit einem anonymen, freilich späteren und sehr mittelmäfsigen Kupferstiche, welcher fast in derselben

1) Briefliche Mittheilungen von Otto Mündler.

Stellung Hans Imhoff den Aelteren vorſtellt, doch etwas jugendlicher mit krauſem Haar, darüber eine ſchwarze Kappe, im Pelzrock und mit beiden Händen ein Blatt Papier haltend; aber dieſelbe kurze Naſe, ſchmale Augen, groſses Kinn, volle Lippen und ſtark eingeprägte Mundfalten [1]). Vielleicht alſo zeigt uns das mit ſo viel Sorgfalt ausgeführte Bildniſs in Madrid niemanden anders, als Hans Imhoff den Aelteren, Dürers Banquier. Der in den Niederlanden contrahierte Wechſel kann die Veranlaſſung zu dem Gemälde geweſen ſein, das mit als eine Abſchlagszahlung auf die Schuld dienen konnte.

---

1) Unterſchrift: »Herr Hans Imhoff, geboren 1461, im Rath 1513, geſtorben 1522. Ein Gevatter, Anherr und Uhranherr der dreien Herren Endres Imhoff, des Raths und Loſunger zu Nürnberg«. Oben die Wappen mit dem Seelöwen. Die Sache gewänne noch mehr Wahrſcheinlichkeit, wenn wirklich, wie man mir berichtet, das Hausbuch Hans Imhoff des Jüngeren die Nachricht enthielte, daſs Dürer deſſen Vater porträtiert habe.



XVI.

Die Reformation.

»Item des criſtlichen glowbens halben müſsen wir in ſchmoch und far ſten, den man ſchmecht uns ketzer«.

D ü r e r.



Ein wohlgeordnetes, wenn auch karges Gemeinweſen genieſst oft nur in um ſo höherem Maſse die Treue ſeiner Bürger, gleich wie es gerade die ſtrengen, doch gerechten Eltern ſind, die zumeiſt von ihren Kindern geliebt werden. So hatte auch Nürnberg keinen beſſeren Sohn als Dürer. So viel Ehren und Kurzweil ihm auch die Fremde bot, ſtets zog es ihn wieder mächtig nach der Heimath zurück. Sein Andenken, wie ſein Wirken, iſt innig mit der Geſchichte Nürnbergs verknüpft.

Als Dürer im Jahre 1524 vom Rathe die Annahme und Verzinſung eines Capitals von Tauſend Gulden zu erbitten im Stande war, konnte er ſich ſeines ſteten Gehorſams und ſeiner Bereitwilligkeit gegen die Gemeinde wie gegen einzelne Bürger berühmen. Und doch habe er in den dreiſsig Jahren ſeiner Anſäſsigkeit daheim nicht für fünfhundert Gulden Arbeit bekommen, »was ja wahrlich eine geringe und lächerliche Summe iſt, und gleichwohl iſt noch nicht ein Fünftheil davon Gewinn«. Was er beſitze und daheim verzehre, habe er an Fürſten und fremden Perſonen verdient. Er erinnert den Rath daran, wie er vor Jahren auf die ihm vom Kaiſer Maximilian gewährte Steuerfreiheit Verzicht geleiſtet hätte. So habe ihn auch die Regierung zu Venedig vor neunzehn Jahren mit einem Jahresgehalte von zweihundert Dukaten beſtallen wollen. Desgleichen habe ihm der Rath von Antwerpen vor Kurzem, da er in den Niederlanden geweſen, alljährlich dreihundert Philippsgulden Beſoldung angeboten und über-

dies wollte man ihm an beiden Orten das, was er für die Herrſchaft machen würde, beſonders bezahlen. Das alles aber habe er aus Liebe zur Vaterſtadt abgelehnt und es vorgezogen, hier in einem mäſsigen Anweſen zu leben, als an anderen Orten reich und groſs gehalten zu werden [1]).

Wie Dürer ſeinen gelehrten Freunden ihre Embleme und Wappen für ihre Bücher zu liefern pflegte, ſo hat er auch der Vaterſtadt eine Art Buchzeichen hinterlaſſen, und zwar das ſchönſte und ſinnigſte von allen. Es iſt das groſse Wappen von Nürnberg [2]); unten die beiden Wappenſchilde der Stadt, gehalten von zwei bekleideten Engeln, darüber das Reichswappenſchild mit dem Doppeladler, gekrönt von der Kaiſerkrone. Oben zu beiden Seiten ſchwebend die Juſtitia und die Abundantia; dazwiſchen die Inſchrift: »Sancta Iuſticia 1521«. Der groſse treffliche Holzſchnitt mit dunklem Grunde ziert nämlich das Titelblatt der, in dieſem Jahre gedruckten dritten Auflage des Nürnberger Geſetzbuches, genannt die »Reformacion der Stat Nüremberg«. Der Name und das Bild der »heiligen Gerechtigkeit« konnte wohl mit Ehren an der Spitze des Nürnberger Stadtrechts ſtehen. Noch im Jahre 1518 hatte Dürer das letztemal »den hochwürdigen und heiligen Haupttherrn, Nothhelfer und Beſchirmer der kaiſerlichen Stadt Nürnberg«, St. Sebaldus, in einem groſsen Holzſchnitte verherrlicht; er ſteht in einer reich verzierten Mauerblende in ſeiner Pilgertracht mit dreifachem Tellernimbus um das Haupt, in der Hand das Modell ſeiner Hauptkirche [3]). Oben hängt ein Fruchtkorb und zu beiden Seiten ſind je zwei Wappenſchilde angebracht, links die Wappen von England und Frankreich mit Bezug auf ſeine engliſche Abſtammung, rechts die von Nürnberg. Beide Gedenkblätter, das kirchliche und das profane tragen zwar nur die Jahreszahl und nicht das Namenszeichen Dürers. Ueber ſeine Urheberſchaft kann aber kein Zweifel beſtehen, ſie gehören beide zu den vorzüglichſten Stücken ſeines Holzſchnittwerkes. Die groſsartige Vorübung an den kaiſerlichen Aufträgen kam ja ihrer Ausführung zu gute. Zwiſchen den Jahren ihrer Entſtehung liegen aber folgenſchwere Ereigniſſe, von denen Nürnberg und ſeine beſten Männer in erſter Reihe mit betroffen wurden, und an denen ſomit auch Dürer den eifrigſten Antheil nahm.

Denn was Nürnberg an idealen Gütern einem Künſtler wie Dürer bieten konnte, das hat es ihm reichlich gewährt. Die angeſehenſten,

---

1) Dürers Briefe, 52.
2) Bartſch 162; Heller 1942.
3) B. ap. 21; Heller 2024; Retberg A. 37.

bildungsreichften Kreife der Reichsftadt ftanden ihm offen; ihre beften Bürger waren feine tägliche Gefellfchaft, und der erfte Mann der Republik, »in deffen fenatorifcher Geftalt das Patriciat der deutfchen Reichsftädte dem römifchen näher getreten ift, als in jeder anderen« [1]) — Wilibald Pirkheimer, war fein vertrautefter Freund. Gerade der Gegenfatz zwifchen den beiden Naturen fcheint fie gegenfeitig fo unwiderftehlich angezogen zu haben. Der kraftftrotzende, leidenfchaftliche Gelehrte fand an dem zartgeformten, milden und feinfühligen Künftler eine wohlthuende Sänftigung; diefer in jenem wiederum Stütze und Halt. Dies Freundfchaftsbündnifs war aber auch für Dürers äufsere Lebensftellung von entfcheidender Wichtigkeit. Wie kein anderer deutfcher Künftler ward er dadurch emporgehoben in jene höchfte Sphäre des nationalen Geifteslebens, wo die Strömung der neuen Ideen zunächft empfunden ward und am früheften Geftalt gewann.

Der Dritte im Bunde war die längfte Zeit der fcharfkantige Lazarus Spengler, der eigentliche Reformator von Nürnberg, der Dichter des Kirchenliedes: »Durch Adams Fall ift ganz verderbt« etc., »ein Jurift unter den Theologen und ein Theologe unter den Juriften«. Geboren im Jahre 1479 hatte er in Leipzig ftudiert und war feit 1507 Rathsfchreiber und Syndicus und als folcher dreifsig Jahre lang eine der mafsgebenden Perfönlichkeiten der Reichsftadt. Er wohnte in Dürers Nachbarfchaft in der Zifselgaffe. Als Spengler im Jahre 1514 die Lebensgefchichte des heiligen Hieronymus aus dem Eufebius in's Deutfche überfetzt herausgab, lieferte ihm Dürer dazu den fchönen Holzfchnitt: Hieronymus in der Felfenhöhle fitzend und fchreibend [2]). Hinwiederum widmet ihm Lazarus Spengler um das Jahr 1520 feine »Ermahnung und Unterweifung zu einem tugendhaften Wandel« [3]), als feinem »befonderen, vertrauten und brüderlichen Freunde«. Er verfichert Dürer darin, dafs er ihn »— ohne Schmeicheleien zu fchreiben — als einen verftändigen, der Ehrbarkeit und guten Tugenden zugeneigten Mann kenne, der ihm auch in ihrer beider täglichem, vertraulichem Zufammenfein zu vielen malen und in nicht geringem Mafse Triebfeder und Vorbild zu einem um fo behutfameren Wandel

1) D. F. Straufs, Ulrich v. Hutten, 1871. II. Aufl. 243.

2) Bartfch 113; Heller 1845; Retberg 197; das Blatt trägt die Jahreszahl 1512. Ein zweiter Ausfchnitt desfelben diente zu einem Flugblatte mit lateinifchem und deutfchem Texte gedruckt von Hans Glafer zu Nürnberg. Diefer unterfcheidet fich von jenem Holzftocke faft nur durch die oben in der Mitte herabhängende Ranke des Gefträuches, die hier nicht ganz bis zu dem Gebirge des Hintergrundes herabreicht.

3) Nach der feltenen Originalausgabe 1830 von Campe in Nürnberg abgedruckt, überfetzt in Dürers Briefe, 172.

gewefen fei«; er bittet ihn das Büchlein nach feinem Verftändniffe zu verbeffern und ihn, wie bisher für feinen Freund und Bruder zu halten«.

Pirkheimer hatte bei feinen gelehrten Publicationen auch fo manches artiftifche Bedürfnifs, deffen Befriedigung Dürer zuweilen auf fich nahm. So entwarf er ihm für feine kleineren Bücher die neckifche Titeleinfaffung mit den zierlichen Ehrenfäulen auf fchwarzem Grunde, unten vier Genien, deren zwei Pirkheimers Wappen halten, zwei andere dazu Pofaunen blafen[1]). Dann befchäftigt fich Pirkheimer auch gerne mit mathematifchen und aftronomifchen Studien, dazu bedurfte er noch mehr der Hand des zeichnenden Künftlers. Zu einer aftrologifchen Schrift Pirkheimers fcheint denn eine Anzahl kleiner, ganz flüchtiger Federzeichnungen von Dürer zu gehören, welche verfchiedene Thierbilder darftellen, vielleicht mit Bezug auf Sternbilder. Vier folcher Blättchen befinden fich in der Sammlung Hausmann zu Braunfchweig: ein Steinbock, der aber mehr einer Gemfe gleicht, zwei Löwen vor zwei Krügen ftehend, ein Hund und ein Frofch; auf der Rückfeite erfcheint Pirkheimers Handfchrift, davon das Wort »Horoscope« lesbar ift. Dazu gehören vermuthlich auch die ähnlichen Skizzen im Berliner Mufeum: ein rechtshin fpringender Hund — auf der Rückfeite Mafsangaben von Pirkheimers Hand, wie mir fcheint — dann eine Schildkröte einmal von oben und das andere mal von unten aufgenommen, mit der Unterfchrift »Schiltkrott« von Dürers früher Hand, endlich eine grafende Kuh. Ob dafelbft auch der Kopf eines Ziegenbocks mit der falfchen Bezeichnung von 1510 und vier Katzen, in verfchiedenen Stellungen auf eine Maus lauernd, fich diefen Studien anreihen, laffe ich dahingeftellt. Dagegen dürfte eine Ornamentzeichnung der Hausmann'fchen Sammlung zu einem Titelblatte derfelben Schrift beftimmt gewefen fein. Es ift eine Lunette, deren Rundbogen von zwei Genien gebildet wird, welche Füllhörner gegeneinander emporhalten; in der Füllung darunter erfcheint ein Porträtkopf in Medaillenform und zu deffen beiden Seiten Kaninchen; auf der Rückfeite des Blattes wieder Pirkheimers Schrift.

Als Pirkheimer im Jahre 1525 feine lateinifche Ueberfetzung des Ptolomæus bei Johannes Grüninger in Strafsburg herausgab, ftand ihm Dürer wieder mit Rath und That bei. Da das Werk mit zahlreichen Karten und Illuftrationen verfehen ward, fehlte es natürlich nicht an den obligaten Reibungen zwifchen Autor und Verleger, wie

1) Paffavant 205; Heller 1936; Retberg 200. Zuerft verwendet zu Plutarchs »De vitanda usura, Nürnb. Fried. Peypus 1513, dann zu »Nili sententiæ morales« 1516 und zu Lucians »Piscator« 1517.

wir aus dem noch erhaltenen Briefwechsel zwischen beiden ersehen[1]. Unter anderem schreibt Pirkheimer an Grüninger über irgend eine Illustration: »Ich wollte, Ihr solltet gehört haben, wie hoch mir Albrecht Dürer Eueres Gemäldes halben, daran doch kein guter Strich ist, zugeredet und meiner gespottet hat; wir werden grosse Ehr' damit einlegen, so wir in wälsche Lande vor die verständigen Maler kommen«! Mit Bezug auf diese Rüge antwortet dann Grüninger am 10. März 1525: »Mich kennt Albrecht Dürer wohl; er weiss auch wohl, dass ich Kunst lieb habe, wie wohl ich's nicht kann; dass er mein Ding also verachtet — ich hab's nicht für Kunst ausgegeben«[2]. Dürer liess es aber nicht bei der blossen Kritik bewenden, er lieferte dem Freunde auch die Zeichnung für einen Holzschnitt im Ptolomæus, nämlich die Armillarsphäre auf der Rückseite von Blatt 69; sie ist umgeben von zwölf blasenden Windeshäuptern, deren Namen sammt der Unterschrift: »Non judicet Midas« in beweglichen Lettern beigedruckt sind[3]. Ihr gegenüber auf dem folgenden Blatte steht dann eine andere Sphäre, bloss in Umrissen mit erklärenden Buchstaben. Ueber die Urheberschaft Dürers kann kein Zweifel bestehen, da Johann Tscherte, der kaiserliche Baumeister in Wien, diese Armillarsphäre in zwei Briefen an Pirkheimer als »von unserem gemeinsamen Freunde Albrecht Dürer gezeichnet« anführt[4]. So unterstützte der Maler den Freund bei seinen gelehrten Unternehmungen. Dafür gieng ihm dieser bei seinen literarischen Versuchen an die Hand und nahm gerne die Widmung seiner Bücher entgegen.

Und Pirkheimer wieder widmete Dürern nachmals am 1. September 1527 seine Ausgabe und lateinische Uebersetzung der »Ethischen Charaktere« von Theophrastus aus Ereso[5]: Er hätte das Büchlein in griechischer Sprache einst von dem hochgelehrten Fürsten, dem jüngeren Pikus von Mirandula, seinem besten Freunde, zum Geschenke erhalten. »Nun aber, fährt er fort, weihe ich es griechisch und lateinisch Dir, gleichfalls meinem besten Freunde .... Du aber,

1) C. Becker, Ein bisher unbekannter Holzschnitt von A. Dürer, Archiv f. zeichn. Künste IV, 451—455.

2) Facsimile bei H. Lempertz, Bilderhefte zur Gesch. des Bücherhandels Nr. 31.

3) Passavant 202; Retberg 257.

4) Vom 22. Nov. 1525 und vom 5. Febr. 1526. Joh. Heumann, Documenta literaria varii argumenti, Altorfi 1758. S. 279 u. 281.

5) Θεοφράστου χαρακτῆρες cum interpret. latina per Bilibaldum Pirckeymherum, Norimbergæ per Jo. Petreium Anno MDXXVII; abgedruckt in: Opera Pirkheimeri, ed. M. Goldast, 212. Uebersetzt in: Dürers Briefe 182: Lepidum hunc libellum, a lepido quondam mihi amico donatum, tibi, mi lepidissime Alberte, dono dare constitui, non solum ob amicitiam nostram mutuam, sed quoniam pingendi arte admodum præcellis, cerneres etiam, quam affabre senex ille et sapiens Theophrastus humanas affectiones depingere novisset etc.

mein Albrecht, nimm diefe gefchriebene Malerei des Theophraftus freundlich hin, und wenn Du fie nicht mit dem Pinfel nachzuahmen vermagft, fo erwäge fie wenigftens forgfam im Gemüthe! Denn abgefehen davon, dafs fie Dir nicht wenig zu Nutz und Frommen gereichen mag, wird fie Dir auch reichlichen Stoff zum Lachen gewähren und Dich vielfach ergötzen können. Lebe wohl!«

Damit fcheint mir die geiftige Richtung gekennzeichnet, die in diefem erlefenen Freundeskreife herrfchte, bevor noch das Auftreten Luthers ihre ganze Aufmerkfamkeit feffelte. Sie arbeiteten zufammen an der Erforfchung des Menfchen — des Menfchen in feiner äufseren Erfcheinung, wie in feinen geiftigen Anlagen. Indefs Dürer raftlos bemüht war, die äufseren Verhältniffe und das Wachsthum des menfchlichen Körpers zu ergründen, unterftützten ihn die gelehrten Freunde auch in der Erfaffung der inneren Welt des Menfchen, in der Seelenmalerei. Nachdem er fich bis zum Jahre 1513 in den ergreifendften Darftellungen vom Leben und Leiden Jefu erfchöpft hatte, vertiefte er fich nun in die Löfung der gemeinfamen humaniftifchen Probleme. Die gläubige, kirchliche Stimmung des Meifters wird von einer allgemein menfchlichen, fpeculativen überftiegen. Er fucht zunächft in der genauen Durchbildung componierter Männerköpfe geiftige Perfönlichkeiten, völlige Charaktere zu fchildern. In diefem Sinne beginnt er bereits 1514 eine Folge von Apoftelgeftalten in Kupferftich, die er zwar nie vollendet hat, die ihn aber, wie wir fehen werden, über ein Jahrzehnt befchäftigt und ihn in Verbindung mit einer anderen damals gefafsten Idee zu feiner letzten künftlerifchen That begeiftert.

Diefe andere Idee ift die Erfchöpfung des Menfchen nach jenen vier Kategorien, unter welchen die humaniftifche Weisheit jener Tage fein Wefen zu begreifen vermeinte — nach den vier Temperamenten oder Complexionen. Es ift bekannt, welche grofse Rolle die Theorie derfelben feit Hippokrates und Galenus in der Heilkunde wie in aller Wiffenfchaft gefpielt hat. Natürlich huldigt ihr auch Dürer unbedingt. Er erklärt einmal die Urfache der verfchiedenen Geftalt der Menfchen geradezu aus den vier Complexen, und die Beachtung derfelben an einem Lehrknaben hält er für das erfte Erfordernifs bei deffen Wahl und Einführung in die Kunft[1]). Daher machte er auch felbft die vier Temperamente zum Gegenftande feines eifrigften Studiums, und wir verdanken demfelben jene Kupferftiche, die ihn

1) Zahn, Dürerhandfchriften, Jahrb. f. Kunftw. I. 7: »wir haben mancherley geftalt der menfchen, urfach der vir complexen« und dafelbft 11: »Item der erft deil lert uns wie der knab erlefen und der gefchicklichkeit feiner cumplex acht genummen foll werden, gefchicht in fexerley weis«.

zugleich auf der Höhe feiner fchöpferifchen Kraft, wie feiner technifchen Vollendung zeigen. Es find: die Melancholie der heilige Hieronymus in feiner Zelle, oder wie Dürer fagt »im Gehäus« beide von 1514 und der »Reiter«, gewöhnlich genannt: Ritter, Tod und Teufel, von 1513 [1]). Es find dies jene Blätter Dürers, die zu allen Zeiten und heute noch am meiften bewundert und gefchätzt werden, obwohl ihre Bedeutung ftets unenträthfelt und zweifelhaft geblieben ift.

Was, abgefehen von den höchften künftlerifchen Qualitäten, jene Blätter populär macht, ift die tiefe nationale, die noch tiefere allgemein menfchliche Empfindung, in der fie empfangen, aus der fie heraus erzeugt find. Das Entgegenkommen diefes Gefühles bringt fie dem Verftändniffe näher, als es eine fachliche Erklärung aller Einzelheiten vermöchte. Sie athmen etwas von dem Gewiffenskampfe, den das deutfche Volk eben durchzumachen fich anfchickte, der feitdem keinem von uns erfpart blieb. Und diefe Stimmung ift allerdings eine durchaus moderne; zumal diefelbe durch die vornehmfte Dichtung unferer Literatur verewigt worden ift. Es ift das fauftifche Element jener Zeit, das uns aus diefen Darftellungen, felbft aus deren fpecififchen Zuthaten entgegenweht und uns unwiderftehlich anzieht. Gœthe hat uns gerade diefe Seite von Dürers Zeitalter wieder recht nahe gebracht. Wir errathen unbewufst, die höhere innere Wahrheit und erkennen in jenen Kupferftichen eine Illuftration zu den geiftigen Strömungen der Reformationsepoche.

Das geflügelte Weib, das düfter finnend dafitzt zwifchen allen erdenklichen, zerftreut umherliegenden Werkzeugen der Arbeit, der Kunft und Wiffenfchaft — fie hat die Wange in die linke Hand geftützt, den Lorbeerkranz über dem aufgelöftem Haare — was könnte fie anderes bedeuten, als die menfchliche Vernunft verzweifelnd am Rande ihrer Kraft! Es ift der raftlofe, ftets unbefriedigte Genius, der Fauft in feinem Monologe zu dem Geftändniffe treibt: »dafs wir nichts wiffen können!« Daher die unheimliche Beleuchtung des Firmamentes durch einen Regenbogen und durch einen Kometen; daneben fchwebt dann noch eine Art Fledermaus, auf deren ausgefpannten Flughäuten das Wort fteht: MELENCOLIA—I [2]). Die Zahl I

1) Bartfch Nr. 74, 60 u. 98. A. Springer, Bilder aus der neueren Kunftgefchichte, 200, erklärte zuerft mit Beftimmtheit den Hieronymus als Seitenftück der Melancholie. Vergl. die gründliche Unterfuchung über die Bedeutung des letzteren Blattes bei M. Allihn, Dürer-Studien, 95.

2) Rein perfönliche Motive, wie der Tod der geliebten Mutter im Jahre 1514 konnten wohl zum Ausreifen einer folchen Stimmung mit beitragen, reichen aber zu der Erklärung der Conception keineswegs aus.

beweist, dass Dürer eine Folge der vier Temperamente darzustellen gedachte, die eigenthümlicher Weise mit der Melancholie beginnen sollte. Es unterliegt keinem Zweifel, dass auch der berühmte Stich, St. Hieronymus im Zimmer unter der Einwirkung dieses Planes entstanden ist. Das Blatt hat beinahe das gleiche Format und trägt dieselbe Jahreszahl 1514, ist somit auch gleichzeitig mit Lazarus Spenglers Uebersetzung der Biographie des Heiligen. Dürer mag den Stich unmittelbar nach der Vollendung der Melancholie in Angriff genommen haben. Der zarte, silbergraue Farbenton, der dort zuerst, und wie es scheint mit neuen Mitteln erzielt wurde, ist hier bereits bis zu einem unaussprechlichen Grade von Feinheit gesteigert. Die geräumige Stube mit gemächlichem Hausrathe gefüllt und mit dem blinzelnden Löwen im Vordergrunde wird durch die Butzenscheiben des Fensters zur Linken mehr verklärt, als erleuchtet; und der greise Hieronymus, der schreibend im Hintergrunde sitzt, ganz vertieft in das grosse Buch vor ihm, er ist das Urbild weltentrückter, geistiger Behaglichkeit. Nur der Phlegmatiker kann hier gemeint sein, aber der Phlegmatiker in einem höheren, zeitgeschichtlichen Sinne. Das ist das Ideal jener humanistischen Gelehrsamkeit, die von Italien ausgehend insbesondere in Erasmus von Rotterdam ihren Vertreter gefunden hat; jener geistesaristokratischen Richtung, die den theoretischen Standpunkt der Wissenschaft gewahrt wissen will, die sich nur zu den herrschenden Ständen hält und sich behutsam absondern möchte vom Volke und seinem Leben. Das ist der Weise, der uns, wenn er zu Worte käme, zurufen mochte, wie Gœthes Gelahrter im zweiten Theile des Faust:

»Die Gegenwart verführt in's Uebertriebne
Ich halte mich vor allem an's Geschriebne«.

Neben dieser humanistischen Richtung im Erasmus'schen Sinne erhob sich aber in Deutschland eine andere, deren Vertreter den Bedürfnissen des Volkes näher traten und für die Forderungen der Zeit mit einstanden. Zwischen Erasmus und Luther stehen warmblütige Männer, deren Gelehrsamkeit zu jenem, deren Gemüthsart aber entschieden zu letzterem hinneigt. Es sind dies namentlich jene deutschen Humanisten, deren kräftigere Natur über den wissenschaftlichen Studien die Thatkraft und Lebensfreude nicht eingebüsst hat, deren Hand neben der Feder auch noch das Schwert zu führen wusste: Ulrich von Hutten, der fränkische Ritter, der zuerst das Visier der lateinischen Sprache abwarf und das gemeine Volk zur Mitwissenschaft heranzog, und Wilibald Pirkheimer, der seine Vaterstadt auf die Bahn des Fortschrittes leitete, auf der sie bald allen anderen Städten vorangieng.

Das ſind Männer von Herz und Witz, ſtets ſchlagfertig und bereit einzugreifen in den groſsen Kampf der Tagesmeinungen.

Eine Verkörperung dieſer deutſchen Geiſtesrichtung iſt Dürers »Reiter« von 1513. Von dieſer Seite hat man das Blatt längſt aufgefaſst, daher auch die Benennungen »der Ritter trotz Tod und Teufel«[1]) oder »der chriſtliche Ritter mit Tod und Teufel«[2]), auch wohl der »Reformationsritter«. Ja man wollte gar Franz von Sickingen in dem Reiter erkennen; andere wieder riethen auf Dürers Freund Stephan Paumgärtner[3]). Auf dieſe Namen aber verfiel man aus keinem anderen Grunde, als weil der Kupferſtich vor der Jahreszahl den ganz unerklärten Buchſtaben S führt. An eine beſtimmte Perſönlichkeit iſt überhaupt nicht zu denken. Dazu ſtimmt ſchon die lange Vorgeſchichte der Erfindung nicht, da ja das Studium der Reitergeſtalt bereits aus dem Jahre 1498, die Conſtruction des Pferdes vermuthlich ſchon von 1506 ſtammt[4]).

Auch darüber täuſchte man ſich nicht, daſs der Stich Dürers keines der landläufigen Todtentanzbilder ſei; denn trotz ſeiner Schreckbarkeit triumphiert nicht der nebenher reitende Tod und noch weniger der hinterdreinlaufende Teufel, ſondern der Ritter, der Menſch! Dabei hätte man aber auch die auffallend ſtark angeſpannten Lachmuskeln des Ritters nicht überſehen ſollen; er grinſt förmlich. Nur die düſtere Umgebung, die Spuckgeſtalten und die fremdartige Rüſtung des Reiters mögen es verſchuldet haben, daſs man auf dieſe Mundſtellung, die wie verhaltenes Lachen ausſieht, noch nirgends Gewicht gelegt hat. Man wird aber zugeben, daſs die Erklärung des Bildes durch das Mienenſpiel der Hauptfigur ganz weſentlich beſtimmt wird. Es iſt auch keineswegs Nachtzeit gemeint, ſonſt wäre nicht die Ausſicht auf die Burg hell und klar und das Stück Firmament ganz weiſs geblieben. Nur die Oertlichkeit, in der ſich der Ritter eben befindet, iſt wild und ſchaurig geſchildert. Unerſchrocken, unverwandt verfolgt er aber ſeinen Weg durch die dunkle Bergſchlucht, getragen vom edelſten Gaul, gefolgt von ſeinem treuen Hunde. Daſs ihn der Tod anglotzt, ihm die Sanduhr hinhält, macht ihn nur ſchmunzeln, daſs der drollige Teufel hinten nach ihm faſst, ſchiert ihn gar nicht — er

1) Retberg Nr. 203.

2) Sandrart und Heller Nr. 1013.

3) So Retberg a. a. O. wegen der ähnlichen Rüſtung desſelben auf dem Flügel des Paumgärtner'ſchen Altares. Da aber die Rüſtung auf dem Kupferſtiche bloſs eine getreue Nachbildung nach dem Reiterſtudium der Albertina vom Jahre 1498 iſt und eine Identität der Köpfe nicht erſichtlich, bleibt dieſe Vermuthung eben ſo unhaltbar, wie die Hellers bezüglich Sickingens. Höchſtens könnte man daraus ſchlieſsen, daſs Stephan Paumgärtner Dürern zu jener Zeichnung zu Pferde Modell geſeſſen habe.

4) Vergl. oben S. 275.

reitet fürbafs! Alfo gerade das Gegentheil von der Tendenz der alten Todtentanzbilder! Die Welt verkehrt fich, die Höllenmächte verlieren von ihrem alten Credit — und wir dürfen von hier bereits einen Ausblick wagen nach jener Stelle im Prologe zum Fauft, wo der Herr die Verfuchung des Böfen zuläfst mit den Worten:

»Nun gut, er fei dir überlaffen!
Zieh' diefen Geift von feinem Urquell ab,
Und führ' ihn, kannft du ihn erfaffen,
Auf deinem Wege mit herab,
Und fteh' befchämt, wenn du bekennen mufst:
Ein guter Menfch in feinem dunkeln Drange
Ift fich des rechten Weges wohl bewufst«.

Ueber den tieferen moralifchen Sinn; über die allgemeine zeitgefchichtliche Bedeutung von »Ritter, Tod und Teufel« dürfte indefs ein Zweifel kaum obwalten. Auch nach den nächften künftlerifchen Abfichten Dürers fragen wir nicht umfonft. Darüber geben uns die Vorarbeiten zu dem Kupferftiche genauen Auffchlufs. Er wollte eben vor allem ein möglichft gelungenes Reiterbild ausführen, und daher nannte er auch nachmals das Blatt für fich felbft in feinem Niederländifchen Tagebuch kurzweg »den Reiter«. Er nahm dazu die Rüftung und Figur des nürnberger Reifigen, den er fchon vor fünfzehn Jahren gezeichnet hatte. Konnte er deffen Mähre nicht brauchen, fo hatte er dafür das Geheimnifs der Pferdeproportionen im Sinne Verrocchios und Lionardos in Italien eingeheimft und darnach mit der Feder damals fchon das Reiterbild conftruiert; fogar der Hund läuft bereits mit, nur ift es noch nicht der zottige deutfche Hühnerhund des Stiches, fondern eine glatthaarige Dogge. Doch zeigt das Pferd des Kupferftiches in feinen Verhältniffen, in der geraden Nafe und felbft in den Hautfalten am Halfe und am Oberfchenkel deutlich die Verwandtfchaft mit jenem auf dem Standbilde des Balthafar Colleoni vor SS. Giovanni e Paolo in Venedig. Nur eine wefentliche Verbefferung hat Dürer angebracht. Seine früher gezeichneten Pferde, wie die plaftifchen der italienifchen Frührenaiffance, fetzen beim Ausfchreiten beide Hinterfüfse platt auf den Boden. Diefe unmögliche Stellung findet fich auch noch auf den Vorftudien zum »Reiter« in Florenz und Mailand. Aber auch auf der Kupferplatte war diefe Beinftellung bereits vorgeftochen; indefs das Pferd feinen linken Vorderfufs aufhob, erfchien der rechte Hinterfufs bereits auf den Boden gefetzt. Nun änderte Dürer erft das Bein, indem er es erhoben und verkürzt zeichnete. Da fich aber der alte Umrifs nicht mehr austilgen liefs, machte er eine fchilfartige Pflanze daraus, die aber noch ganz deutlich den alten Contour von Huf und Bein erkennen

läfst. Die Ausgleichung diefes Fehlers mag auch eine tiefere Bearbeitung der Platte zur Folge gehabt haben und daher die auffallend dunkle Haltung des ganzen Stiches.

Das Pentimento beweift deutlich die Benützung jener um mehrere Jahre älteren Vorftudien und zeigt auch, auf was es Dürer bei feiner Arbeit vorzüglich ankam. Aber damit war es nicht abgethan; das Kind mufste einen Namen haben. Die Löfung eines künftlerifchen Problems befriedigte zwar den Meifter, aber noch nicht den Käufer, den Beurtheiler des Blattes. Der fragte zuerft nach der Bedeutung des Dinges. Wollte der Maler nackte Menfchenkörper darftellen, fo mufsten fie Adam und Eva, St. Sebaftian oder Magdalena heifsen. So hatte Dürer bereits das oft genannte Reiterftudium von 1498 zu feinem kleinen reitenden St. Georg von 1508 benützt; und fo verwendete er nun auch die gefammelten Vorftudien zu der Darftellung von »Ritter, Tod und Teufel«. Wir find darum allerdings berechtigt, ja auch genöthigt nach der gegenftändlichen Bedeutung des Stiches zu fragen. Die Antwort erfcheint wohl nach dem Vorausgefchickten nicht fo fchwierig. Wenn die »Melancholie« und »der Hieronymus im Gehäus« Bruchftücke einer Folge der vier Temperamente find, fo gehört »Ritter, Tod und Teufel« als drittes Blatt gleichfalls zu derfelben Folge. Der Stich ift jenen fo gleichzeitig, als es auch die kürzefte Arbeitsfrift nur immer geftattet, und er hat mit denfelben nahezu das gleiche Format, wie es Dürer annähernd nur in einigen feiner früheften, kaum originalen Kupferftichen und feither nicht wieder angewendet hat [1]). Welches der erübrigten zwei Temperamente Dürer hier noch darftellen wollte, würde fich aus der Compofition fchwer erfchliefsen laffen, denn die Charakteriftiken der vier Complexionen haben zu allen Zeiten fehr gefchwankt; wir wiffen nicht, an welche Quellen Dürer und feine Rathgeber fich mögen gehalten haben und noch viel weniger, wie viel Freiheit fich ein jeder von ihnen dann noch erlaubt hat. Genug, dafs es fich nur um eines der beiden beweglichen, thatkräftigen Temperamente handeln kann! Doch auch diefen Zweifel löft, wie mir fcheinen will, Dürers Stich felbft, denn der Capitalbuchftabe S vor der Jahreszahl auf dem Täfelchen links unten kann wohl nichts anders bedeuten als: Sanguinicus.

---

1) Es find die Madonna mit der Heufchrecke, der Verlorene Sohn und das Meerwunder. Die genauen Meter-Mafse nach den Plattenrändern find:
bei der Melancholie: H. 0.24, Br. 0.19
S. Hieronymus: H. 0.247, Br. 0.19
Reiter: H. 0.245, Br. 0.188
Die Unterfchiede find geringfügig, zumal wenn man bedenkt, dafs Dürer feine Stiche auf unbefchnittenen Papierbögen druckte und fo mit ganz breiten Rändern in den Handel brachte.

Dafs Dürer die Folge, wie vieles Andere unvollendet liefs, fpricht nicht gegen die, bereits von Eye geahnte Annahme ihres Zufammenhanges. Vielleicht, dafs ihm die etwa durch Spengler veranlafste und dann doch als ungefchickt erfchienene Hereinziehung des heiligen Hieronymus das Concept verfchoben hat. Der Gedanke, den populären Kirchenvater in feiner Häuslichkeit darzuftellen, war nicht neu. Abgefehen von anderen italienifchen und deutfchen Meiftern hatte Dürer ihn bereits in feinem vortrefflichen Holzfchnitte von 1511 (B. 114) in ähnlicher Weife gefchildert. Neu ift an dem Kupferftiche nur die farbige Stimmung, der poetifche Hauch, das Stillleben, in das der Heilige hier verfetzt wird und vor welchem derfelbe nicht blofs räumlich in den Hintergrund tritt. Dafs Dürer damals zu reinen Stimmungsbildern hinneigte, zeigt noch ein anderes Beifpiel. Er ftach nämlich gerade im Jahre 1514 den kleinen Dudelfackpfeifer, der an einen Baum gelehnt auffpielt und das tanzende Bauernpaar, deffen derbe Luftigkeit einem Brueghel Ehre machen würde [1]). Die beiden Blättchen find offenbare Seitenftücke; fie find zufammen erfunden und follen zufammen betrachtet werden. Trotz des ganz geringfügigen, gewifs nicht beabfichtigten Unterfchiedes im Formate und obwohl fie äufserlich durch nichts als folche gekennzeichnet find, erfcheinen die beiden Stiche jedem unbefangenen Blicke doch fogleich als Pendants, verbunden durch gleiche Formgebung und den einfachften Gedankengang. Auch die kleinen Apoftel Paulus [2]) und Thomas, mit denen Dürer gerade auch 1514 feine Apoftelfolge begann, verrathen ja durch kein befonderes Merkzeichen ihre Zufammengehörigkeit und das Gleiche gilt von der geftochenen Paffion. In diefer Beziehung charakterifiert fich alfo die Folge der Temperamente ausnahmsweife viel deutlicher als folche, indem die Melancholie mit dem vollen Namen und der Ziffer I, der Sanguinicus wenigftens mit dem Anfangsbuchftaben bezeichnet ift.

Dürers Neigung zum Speculieren und Grübeln erreicht überhaupt um das Jahr 1514 ihren Höhepunkt. Die Aufträge des Kaifers Maximilian hatten ihn von den religiöfen Darftellungen, die ihn zuvor ganz erfüllten, mehr und mehr abgelenkt. Zugleich war er dadurch nothwendig in vielfache Berührungen mit den Gelehrten am kaiferlichen Hoflager gekommen und mit folchen, die befliffen waren, fich

1) Bartfch Nr. 91 und 90. Die kleinen Platten weichen von einander ab in der Höhe um 2, in der Breite um 1 Millim. Die Platte des Sackpfeifers hat fich in ftark retouchiertem Zuftande im Befitz der Familie Imhof bis heute erhalten.

2) Die Federfkizze zu diefem St. Paulus, Bartfch 50, von gleicher Gröfse im Gegenfinne befindet fich in den Uffizien zu Florenz.

daselbst bemerklich zu machen. Die Aufforderung zu gesuchten, allegorischen Darstellungen drang so von allen Seiten auf Dürer ein. In diesem Sinne bediente er sich noch ausnahmsweise auch mythologischer Figuren. So befindet sich in der Ambraser Sammlung zu Wien die colorierte Federzeichnung einer lehrhaften Allegorie, die auch sonst in der deutschen Malerei, namentlich bei Cranach beliebt ist; sie trägt die Bezeichnung von 1514. Der kleine Amor hat eine Honigwabe aus dem Bienenstocke gestohlen, wird dafür von den Bienen umschwärmt und gestochen und kömmt darob wehklagend zu der weiss bekleideten Frau Venus gelaufen [1]). Ganz unverständlich bleiben die Entwürfe in nackten Figuren auf zwei Federzeichnungen des Städel'schen Instituts zu Frankfurt. Die eine von 1515 zeigt einen Mann an einen Baum gefesselt; hinter demselben ein anderer, der etwas vom Boden aufhebt, dann ein stehendes Weib, ein anderes in niedergekauerter Stellung und eine magere Alte am Stocke schreitend. Auf dem anderen Blatte ein junger Mann und ein altes Weib, einen Kandelaber auf ein Postament setzend; im Hintergrunde drei andere weibliche Figuren, deren eine eine Art Weihwedel hält; die Zeichnung ist von 1516. Die nackten Gestalten sind mit Schwung und mit italienischer Freiheit hingeworfen; in ihren festen, gespreizten Stellungen erinnern sie an Luca Signorelli.

Ein neuer kirchlicher Geist kam in die humanistischen Kreise Nürnbergs durch das Auftreten Martin Luthers. Rascher als anderwärts fand der Reformator hier seine Anhänger und unter den Ersten, welche sich für ihn entschieden, war Albrecht Dürer. Schon zu Anfang des Jahres 1518 brachte er Luther eine Huldigung dar, vermuthlich durch Uebersendung seiner Holzschnittbücher und einiger Kupferstiche, denn schon am 5. März 1518 in einem Briefe an Christoph Scheurl erwiedert Luther das Geschenk des Meisters mit der wärmsten Danksagung [2]). Mit welchen Gefühlen mochte der Reformator das Marienleben und die Passionen Dürers durchblättert haben! Am 23. December desselben Jahres berichtet wiederum Scheurl an Johann Staupitz über die friedliche Gemeinde, die sich um den Prediger Wenzel Link versammele; er meldet ihm Grüsse von dessen Zuhörern, er zählt sie auf: Hieronymus Ebner, Caspar Nützel, Hieronymus Holtzschuher, Lazarus Spengler, lauter bekannte Namen, darunter auch Dürer — »alle nach

1) Eine alte Copie darnach befindet sich im Britischen Museum; sie stammt aber nicht von Dürers Hand, ebensowenig wie die sonderbare Unterschrift »Plato« mit den darauf folgenden »Herz-Schmerz«-Reimen.

2) De Wette I, 95: . . . accepi . . . simul et donum insignis viri Alberti Dureri . . . Interim rogo commendes me optimo viro Alberto Durero et gratum ac memorem ei me nunties.

einem Luther'schen Grufse schmachtend« [1])! Lange freilich sollte die frohe, einträchtige Stimmung nicht dauern; auf die heifserfehnte Morgenröthe folgte ein stürmischer Tag. Gerade die beiden nächsten Freunde Dürers, Wilibald Pirkheimer und Lazarus Spengler traten am entschiedensten für Martin Luther in die Schranken. So wurden sie denn gleich von dem ersten Schlage, den die römische Curie gegen diesen richtete, mit betroffen.

Wie Pirkheimer früher mit seiner Schutzschrift für Reuchlin der humanistischen Aufklärung das Wort geredet hatte, so veröffentlichte Spengler im Jahre 1519 seine: Apologia oder Schutzrede und christliche Antwort eines ehrbaren Liebhabers göttlicher Wahrheit der heiligen Schrift auf Etlicher Widerspruch mit Anzeigung, warum Doctor Martin Luthers Lehre nicht als unchristlich verworfen, sondern vielmehr als christlich gehalten werden soll etc. Auch den kaustischen Witz Pirkheimers litt es nicht länger. Nach der Leipziger Disputation zwischen dem Reformator und Doctor Eck verhöhnte er den letzteren in einem satirischen Dialoge, betitelt: Eccius dedolatus, der gehobelte Eck. Das Büchlein, ganz in der kräftigen und phantastischen Art deutscher Schwänke jener Zeit abgefafst, gab sein Opfer schonungslos dem Gelächter Preis [2]). Es erschien im Februar 1520 unter erdichtetem Namen und angeblich in Utopien. Auch Spenglers Apologie war anonym veröffentlicht. Die Verfasser wurden aber bald errathen und als Eck darauf mit der Bannbulle gegen Luther aus Rom zurückkehrt, benützte er seine päpstliche Vollmacht zur Rache, indem er die Namen beider als Hauptanhänger Luthers mit in die Bulle setzte. Das hatte nun für sie eine Reihe von Widerwärtigkeiten zur Folge. Nach demüthigenden Unterhandlungen verstanden sie sich zu einer gemeinsamen Appellation an den Papst Leo X., datiert vom 1. December 1520, um durch eine Art von halbem Widerruf die Lösung des Bannes zu erwirken, der indefs in Nürnberg bald alle Wirkung verloren hatte.

---

1) Scheurls Briefbuch, ed. v. Soden und Knaake, Potsdam 1867, S. 78: Nos hic vivimus quiete, valemus recte: nam et Wenceslaus prædicat populo gratus; ejus auditores te salutant: Je. Ebner, C. Nuzel, J. Holtzuher, L. Spengler, A. Durrer, addo etiam cancellarium tuum devotum Scheurleum cum Ebnero, omnes salutis Martinianæ cupidissimi.« Einige Tage früher schon am 17ten desselben Monats grüfsen Spalatin: »Wenceslaus, Lutherum non mentiens, Durer et plerique alii«. Daselbst S. 66. Und am 9. Mai 1519 heifst es in einem Briefe an M. Luther und Otto Beckmann: Valete feliciter et si quid possumus pro vobis possumus: utrique vestrum se commendat Je. Ebner, Caspar Nuzel, J. Holtzschuher, Albertus Durer et omnis nostra sodalitas nominis vestri studiosissima. Daselbst 90.

2) Vergl. R. Rösler, Der gehobelte Eck, Zeitschr. für deutsche Kulturgesch. Neue Folge II, 457 ff.

Dürer ſtand den beiden Gelehrten zu nahe, um nicht alle dieſe Zwiſchenfälle und die daran geknüpften Aufregungen mit zu empfinden. Ein Zeugniſs dafür iſt uns ſein Brief an Georg Spalatin aus dem Anfang des Jahres 1520, in dem es von Spenglers Apologie heiſst: »Da Ihr mir gleichfalls um die Schutzbüchlein Martini ſchreibt, ſo wiſſet, daſs ihrer keines mehr vorhanden iſt; man druckt ſie aber zu Augsburg. Sobald ſie fertig werden, will ich Euch welche zuſchicken; aber wiſſet, daſs dies Büchlein, wiewohl es hier gemacht iſt, auf den Kanzeln als ein Ketzerbüchlein, das man verbrennen ſoll, verrufen und ſchmählich gegen den geredet worden iſt, der es ohne Unterſchrift hat ausgehen laſſen. Es hat's auch Doctor Eck, wie man ſagt zu Ingolſtadt öffentlich verbrennen wollen, wie es des Doctor Reuchlin Büchlein einſt geſchehen iſt« [1]). Noch bedeutſamer für die damalige Geiſtesrichtung Dürers iſt aber der Eingang dieſes Briefes an den Caplan des Kurfürſten Friedrich des Weiſen. Es iſt zunächſt ein Dankſchreiben für einige Büchlein Luthers, welche der Kurfürſt ſelbſt Dürern zugeſchickt hatte: »Deshalb bitte ich, Euer Ehrwürden wolle Seiner kurfürſtlichen Gnaden meine unterthänige Dankbarkeit auf's höchſte anzeigen, und Seine kurf. Gnaden in aller Unterthänigkeit bitten, daſs er ſich den löblichen Doctor Martinus Luther befohlen ſein laſſe, um der chriſtlichen Wahrheit willen, an der uns mehr gelegen iſt, als an allem Reichthume und Gewalt dieſer Welt, denn das alles vergeht mit der Zeit, allein die Wahrheit bleibt ewig. Und hilft mir Gott, daſs ich zu Doctor Martinus Luther komme, ſo will ich ihn mit Fleiſs abkonterfeien und in Kupfer ſtechen zu einem dauernden Andenken des chriſtlichen Mannes, der mir aus groſsen Aengſten geholfen hat. Und ich bitte Euer Ehrwürden, wenn Doctor Martinus etwas Neues macht, das deutſch iſt, wollet es mir für mein Geld zuſenden«.

Auch während ſeines Aufenthaltes in den Niederlanden iſt Dürer darauf bedacht, neue Luther'ſche Flugſchriften, auch lateiniſche, zu kaufen. So kauft er zweimal die Condemnation Luthers mit deſſen Antwort, die eben 1520 in Schlettſtadt und Wittenberg gedruckt worden war [2]). Bezeichnend für die damalige kirchliche Richtung Dürers iſt es auch, daſs er zu Antwerpen von Geiſtlichen nur mit dem Kloſter

1) Original der Baſeler Bibliothek, gedr. von Ed. His-Heusler in der Zeitſchr. f. bild. K. III, 7.; überſetzt: Dürers Briefe 42 ff.

2) Dürers Briefe etc. 96, 7 u. 99, 6: Condemnatio doctrinæ librorum Martini Lutheri, per quosdam magistros Lovanienses et Colonienses facta, cum responsione Lutheri. Der zugleich genannte Dialogus wäre nach L. Geiger: Göttinger gel. Anz. 1873. S. 977, der bei Schade: Satiren aus der Reformationszeit II, 135—154, 327—339 abgedruckte und von Baur: Deutſchl. in den J. 1517—1525 S. 113-118 bearbeitete; womit ich meine frühere Vermuthung verbeſſere.

der Augustiner einen und, wie es scheint, ziemlich nahen Verkehr unterhält. Es waren dies Sächsische Augustiner, die sich erst 1513 dort niedergelassen hatten, im Viertel von St. Andreas, wo noch heute eine Strafse die Augustinerstrafse heifst. Von diesem Kloster schreibt Erasmus von Rotterdam schon in seinem ersten Briefe an Luther am 30. Mai 1519 aus Löwen: »Im Kloster zu Antwerpen ist ein Prior, ein reiner Christenmensch, der Dich aufserordentlich liebt; er war, wie er sagt, Dein Schüler. Er ist fast der einzige unter allen, der Christum predigt; die anderen aber predigen entweder Fabeln oder für ihren Beutel« [1]). Prior und Mönche dieses Conventes wurden denn auch schon im September 1522 als Anhänger und Verbreiter der neuen Lehren verhaftet und im darauffolgenden Jahre ganz ausgetrieben. Vielleicht waren es Insassen dieses Klosters, welche der Rathsschreiber von Antwerpen, Cornelius Grapheus »als vortreffliche Menschen und durch und durch gute Christen« mit einem dringenden Empfehlungsbriefe vom 23. Februar 1524 Dürern, »wohl dem Fürsten der Malerkunst, seinem Freunde und geliebtesten Bruder in Christo« zusandte, in dessen etwaiger Abwesenheit sollten sie sich an Wilibald Pirkheimer wenden. Grapheus schliesst sein Schreiben mit den Worten: »Bei uns erhebt sich eine grofse und von Tag zu Tag unaufhörlich neue Verfolgung wegen des Evangeliums, was Euch diese Brüder alles deutlicher erzählen werden. Nochmals Lebewohl« [2])!

Ganz unumwunden aber und wie mit Elementarkraft bricht Dürers Glaubensbekenntnifs zu Tage, da die Kunde von der Aufhebung Luthers auf seiner Rückkehr vom Wormser Reichstage zu ihm gelangt. Er glaubte nicht anders als an Verrath und gerieth dadurch in solche Aufregung, dafs er die sonst ganz trockenen Notizen seines Reisetagebuches durch einen langen, herzzerreifsenden Klageruf unterbricht [3]):

»Am Freitag vor Pfingsten (17. Mai) im Jahre 1521 kam mir die Mähr gen Antwerpen, dafs man Martin Luther so verrätherisch gefangen genommen hätte. Denn da ihm der Herold des Kaisers Karl mit dem kaiserlichen Geleite beigegeben war, so ward dem vertraut. Nachdem ihn aber der Herold bei Eisenach an einen unfreundlichen Ort gebracht hatte, sagte er, er bedürfe seiner nicht mehr und ritt von

1) Dürers Briefe etc., 126, 22 Anmerkung; Stichart, Erasmus v. R. 315; Opus epist. S. 258.

2) Dürers Briefe, XVI, u. 178: »De meo statu nihil scribo; hi tabellarii, viri optimi et syncerissime christiani tibi facile indicabunt, quos tibi nostroque Pircaimero ceu meipsum commendo; digni enim sunt qui optimis quibusque (cum optimi sint) valde commendentur. Vale mi charissime Alberte! Apud nos magna et subinde nova quotidie propter evangelium oritur persequutio, de qua re fratres isti apertius omnia narrabunt. Iterum vale!

3) Campe, Reliquien 127 ff. u. Dürers Briefe etc. 119 ff.

ihm. Alsbald waren zehn Reiter da, die führten verrätherisch den verkauften, frommen, mit dem heiligen Geiste erleuchteten Mann hinweg, der da war ein Nachfolger des wahren christlichen Glaubens. Und lebt er noch oder haben sie ihn gemordet? — was ich nicht weiss — dann hat er das gelitten um der christlichen Wahrheit willen, und darum, dass er gestraft hat das unchristliche Papstthum, das da widerstrebt der Freilassung Christi mit seiner grossen Last von menschlichen Gesetzen; und auch darum, dass wir dessen, was unseres Blutes und Schweisses ist, also beraubt und ausgezogen werden und dasselbe so schändlich von müssiggehendem Volke lästerlich verzehrt werde, indess die durstigen, kranken Menschen darob Hungers sterben. Und sonderlich ist mir noch das Schwerste, dass uns Gott vielleicht noch unter ihrer falschen, blinden Lehre bleiben lassen will, welche die Menschen, die sie Väter nennen, erdichtet und aufgesetzt haben; weshalb uns das köstliche Wort Gottes an vielen Orten fälschlich ausgelegt oder gar nicht vorgehalten wird. Ach Gott im Himmel, erbarme dich unser!«

Und so geht es fort im erlesensten Predigertone der Zeit. Die Stelle lässt uns einen tiefen Blick thun in das bewegte Seelenleben Dürers. Sie zeigt auch seine Belesenheit in der theologischen Literatur, die damals an der Spitze der öffentlichen Meinung stand, und seine Vertrautheit mit den kirchlichen Tagesfragen. Er träumt von der Vereinigung aller christlichen Confessionen und fleht zu Christus: »Rufe die Schafe deiner Weide, die sich noch zum Theil in der römischen Kirche befinden, wieder zusammen mit sammt den Indianern, Moskowitern, Reussen und Griechen, die durch den Druck und Geiz der Päpste und durch falsche Scheinheiligkeit getrennt worden sind. Ach Gott! erlöse dein armes Volk, das da durch grossen Bann und durch Gebote bedrängt wird, deren es keines gern erfüllt, daher es stets sündigen muss in seinem Gewissen, wenn es dieselben übertritt« u. s. w.

Weiterhin bezieht sich Dürer auf den englischen Reformator John Wicliffe, indem er von Luther sagt: »Und wenn wir diesen Mann, der da klarer geschrieben hat, als irgend einer, der seit 140 Jahren gelebt hat, und dem du solch' einen evangelischen Geist gegeben hast, verloren haben sollen, so bitten wir dich, o himmlischer Vater! dass du deinen heiligen Geist wiederum Einem gäbest, der da deine heilige, christliche Kirche allenthalben wieder versammle, auf dass wir wieder einig und christlich zusammenleben, und damit alle Ungläubigen, als da sind Türken, Heiden und Kalikuten, unserer guten Werke wegen von selbst zu uns begehren und den christlichen Glauben annehmen. Du willst aber, o Herr! ehe du richtest, so wie dein Sohn Jesus Christus

durch die Priester sterben musste, um vom Tode zu erstehen und darnach gen Himmel zu fahren, dass es gleichermassen auch deinem Nachfolger Martin Luther ergehe, den der Papst mit seinem Gelde verrätherisch gegen Gott um sein Leben bringt. Du aber wirst ihn erquicken. Und wie du darnach, o mein Herr! verhängtest, dass Jerusalem dafür zerstöret ward, also wirst du auch diese eigenmächtig angenommene Gewalt des römischen Stuhles zerstören. Ach Herr! gieb uns darnach das neue geschmückte Jerusalem, das vom Himmel herabsteigt, davon in der Apokalypse geschrieben steht, das heilige reine Evangelium, das nicht mit menschlicher Lehre verdunkelt sei! Sieht doch ein Jeglicher, der da Martin Luthers Bücher liest, wie seine Lehre so klar und durchsichtig ist, so er das heilige Evangelium vorträgt [1]). Und darum sind dieselben in grossen Ehren zu halten und nicht zu verbrennen; es wäre denn, dass man seine Widersacher, die allezeit der Wahrheit widerstreiten, auch in's Feuer würfe mit allen ihren Opinionen, die da aus Menschen Götter machen wollen; dabei aber doch so verführe, dass man dann wieder neue Drucke von Luthers Büchern hätte«.

Merkwürdig ist, auf welchen Ausweg Dürer schliesslich in seinem Jammer um Luther verfällt: »O Gott! ist Luther todt, wer wird uns hinfort das heilige Evangelium so klar vortragen? Ach Gott! was hätte er uns noch in 10 oder 20 Jahren schreiben können? O, Ihr frommen Christenmenschen alle! helft mir fleissig beweinen diesen von Gott begeisterten Menschen, und beten, dass er uns einen anderen erleuchteten Mann sende! O Erasmus von Rotterdam, wo willst Du bleiben? Sieh! was vermag die ungerechte Tyrannei, die weltliche Gewalt, die Macht der Finsterniss? Höre, du Ritter Christi! reite hervor neben dem Herrn Jesus, beschütze die Wahrheit, erlange der Märtyrer Krone! Du bist doch ohnedies schon ein altes Männchen; ich hab' von Dir gehört, dass du dir selbst nur noch 2 Jahre zugegeben hast, die du noch taugest etwas zu thun. Diese lege wohl an, dem Evangelium und dem wahren christlichen Glauben zu Gute und lasse dich denn hören; dann werden, wie Christus sagt, der Hölle Pforten — der römische Stuhl — nichts wider dich vermögen! Und wenn du

1) In demselben Sinne äusserte sich Dürer gegen Melanchton über die Schriften Luthers im Gegensatze zu denen anderer Theologen: »hoc interesse inter Lutheri et aliorum theologorum scripta, quod ipse legens in prima pagina tres vel quatuor periodos scriptorum Lutheri, scire posset, quid esset expectandum in toto opere. Et hanc esse laudem scriptorum Lutheri, videlicet illam perspicuitatem et ordinem orationis. De aliis vero dicebat, quod postquam perlegisset totum librum, oporteret attente cogitare, quid voluisset autor dicere, vel de qua re disserat«. Manlius, Locorum communium collectanea. Basileæ 1563. II. 284.

hienieden deinem Meifter Chrifto ähnlich würdeft und Schande von den Lügnern in diefer Zeit erlitteft und darum eine kleine Weile früher ftürbeft, fo wirft du doch defto eher aus dem Tode in's Leben eingehen und durch Chriftum verherrlicht; denn fo du aus dem Kelche trinkeft, den er getrunken hat, wirft du mit ihm regieren und richten mit Gerechtigkeit jene, die nicht redlich gehandelt haben. O Erasmus! halte dich zu uns, dafs fich Gott deiner rühme, wie von David gefchrieben fteht, denn du kannft es thun und fürwahr, du kannft den Goliath fällen!« u. f. w.

Die Identificierung der freieren humaniftifchen Richtung mit der reformatorifchen dürfen wir Dürer damals wohl zu Gute halten. Um diefelbe Zeit war es, dafs Pirkheimer noch bei einem Gaftmahle in Nürnberg gegen Kilian Leib äufserte: »Die Unordnungen, die in die Kirche eingeriffen find, können auch nur durch Unordnungen wieder gut gemacht werden« [1]). Dürer konnte fomit, als er jenen Hilferuf niederfchrieb, noch nichts wiffen von den tiefen Riffen, welche alsbald die Fortfchrittspartei fpalten follten, einreifsend einerfeits zwifchen den Humaniften und Reformern, anderfeits zwifchen diefen und den myftifch-focialiftifchen Sectierern. Freilich kannte er auch den kleinen grofsen Mann von Rotterdam, obwohl er ihn porträtiert hatte, doch zu wenig, da er ihm eine tragifche Heldenrolle zudachte, demfelben Erasmus, der zwei Jahre fpäter den landflüchtigen, aus allen Wunden blutenden Ulrich von Hutten zu Bafel von feiner Thüre wies, um fich nicht mit ihm zu compromittieren, und der dann den fo fchwer Gekränkten noch bis in den Tod mit giftigen Hetz- und Schmähfchriften verfolgte.

Auch in Nürnberg hatten fich, als Dürer aus den Niederlanden heimgekehrt war, die Extreme noch nicht fo fcharf gefchieden. Ja es gab fogar noch eine Zeit fröhlichen Zufammenlebens, als der Rath im Jahre 1524 befchlofs, eine hohe Schule zu errichten, deren Leitung man Philipp Melanchton zudachte. Diefer folgte zwar dem Rufe nicht, kam aber auf Erfuchen des Rathes wiederholt nach Nürnberg, um dort die Einrichtung der neuen gelehrten Schule zu beforgen, deren Eröffnung am 23. Mai 1526 er gleichfalls beiwohnte. Auf feinen Rath waren als Lehrer berufen: Joachim Cammermeifter oder Camerarius, der Liebling Melanchtons, als Profeffor der griechifchen Sprache und zugleich Director der Schule, Eobanus Heffe für Poefie, Michael Roting für die lateinifche Sprache, Johann Schoner für Mathematik u. a. Sie bildeten mit Spengler, Hopell, Mylius, Seiler und mit den

1) Hagen, a. a. O. III, 44.

Geiſtlichen, Thomas Venatorius und Wenzeslaus Link, eine Abendgeſellſchaft, die ſich in Wöhrd oder bei der Hallerwieſe oder in Mögelsdorf zu verſammeln pflegte; auch wohl zu einem reichlichen Gaſtmahle bei dem einen oder andern von ihnen. An keiner Hochſchule auch genoſſen die Gelehrten ſo hohe Beſoldung, wie am Nürnberger Gymnaſium [1]). In der heiteren Geſelligkeit dieſes Kreiſes erhob der Humanismus mit ſeinem zweckmäſsigen und geſunden Lebensgenuſs noch einmal ſein Haupt, ohne ſich noch durch die theologiſchen Streitigkeiten irre machen zu laſſen, die von Zeit zu Zeit ihre Schatten dazwiſchen warfen.

Cornelius Grapheus erwähnt eingangs jenes Empfehlungsbriefes auch noch eines längeren Briefes, den er ſchon früher an Dürer gerichtet hatte, und zwar im Namen ihres gemeinſamen Freundes Thomas Bombelli. Wir haben aber auch noch ein anderes werthvolles Zeugniſs dafür, daſs Dürer mit ſeinen in den Niederlanden gewonnenen Freunden nicht ganz auſser Verkehr blieb. Es iſt ein Brief des engliſchen Hofaſtronomen Niklas Kratzer an Dürer und deſſen Antwort darauf. Die Anweſenheit eines Nürnbergers des Namens Hans Pömer, wie ich glaube, giebt Kratzer Veranlaſſung Dürer zu ſchreiben; da ſie alle in Nürnberg evangeliſch ſeien, wünſcht er ihnen zunächſt Ausdauer und Gottes Beiſtand im Kampfe. Sodann verlangt er von Dürer die Zeichnung oder von Pirkheimer die Beſchreibung eines geometriſchen Inſtrumentes, von welchem ihm Dürer in Antwerpen erzählt hatte. Auch will er wiſſen, was Dürer für ein Exemplar aller ſeiner Stiche verlange und was es neues gäbe zu Nürnberg in ſeinem Fache. Er erkundigt ſich nach dem Nachlaſſe eines kürzlich verſtorbenen Aſtronomen Namens Hans, auch nach den Geräthen und den Holzformen des Stabius. Er hofft Pirkheimer bald mit einer Landkarte von England zu überraſchen, das Ptolomaeus nicht bekannt war. Noch bittet er um Antwort und um den Holzſchnitt, welcher Stabius als St. Koloman darſtellt. Schlieſslich verſäumt er nicht die Frau Dürers nochmals zu grüſsen. Die beiden Briefe lauten:

Niklas Kratzer an Dürer [2]).

(London, 24. October 1524).

»Dem erſamen vnd kunſtreichen Albrecht Durrer purger zu Norenperg, meinem lieben hern vnd frendt. Norenberg.

Erſamer lieber her, eur vnd eurer hausfrauen geſuntheit iſt mir ain groſse freudt. Wiſt das Hans Pemair pei mir in Engellandt iſt geweſſen, hab ich kummen laſſen

---

1) G. Th. Strobel, Vermiſchte Beiträge zur Geſch. d. Liter. Altdorf 1774. S. 81 ff. und Hagen a. a. O. III, 192 ff. u. a. a. O.

2) Das Original befindet ſich im Beſitze von H. Lempertz in Köln und wurde mir auf's freundlichſte zur Verfügung geſtellt. Aus der Schreibweiſe ſieht man, daſs Kratzer des Deutſchen ſchon ziemlich entwöhnt iſt.

Muefs euch verfchreib(en), welich ir all in Niernberg euangelifch feit; got verleich euch gnad, das ir verendt, wan die widerfacher findt ftarck, aber got ift noch ftercker, hilft gemainlich den kranken, die in anrieffen vnd erkenen. Lieber her Albrech ich woll euch gepetten haben, das ir mir abkunterfechet das inftrument, das ir pei dem hern Pirckomer hab gefechen, dar mit man mift in die fer vnd weit, dar von ir mir zu Andarf habt gefagt oder das mir der her Pirckomair fchick die composicion des felbigen inftrument, daran tuet ir mir ain grofse freut[1]). Auch peger ich zu wiffen, wie ir ain truck gebt von allen euren prenten vnd was neus zu Niernberg ist angen mein kunft. Ich her das vnfer her Hans der aftronomus ift todt[2]). Peger ich das ir mir verfchreibt was er hinder im hat gelaffen vnd vnfer Stabius wo fein kunft und furm hin findt kumen. Und in meinem namen gries mir hern Pirckomair, ich hoff ich foll in kurtz Engelland machen, das ein gros land ift vnd Ptholomeo nit pekant ift geweffen, das wirt er gern fechen. Es haben all die dar von haben gefchriben ainen klainen tail Engellandt gefechen, nit mer. Dan lieber her, durch Hans Pemair kindt ir mir woll verfchreiben (nit mer). Ich pit euch, das ir mir des Stabius angeficht welt fchicken, das kunderfecht ift in der pilnus sant Kolman gefchniden in holtz[3]). Nit mer dan was euch lieb fey! Dar mit feit got pefolchen. Datum 24. tag Octobris Lundun.

Eur diener Niclas Kratzer

Gries mir in funderheit eur hausfrauen.«

Dürer an Niklas Kratzer[4]).

»Dem erbern und achtbarn Hern Niclas Kratzer küniglicher Majestät in Engenland diner meinem gönftigen Hern und frewnd.

† 1524 am Mondag nach Barbare zu Nornberg. (5 December.)

Mein gantz willig dinft zwfor libr Her Nicolae! Ewer fchreiben, das mir zu kumen hab ich mit frewden gelefen; hör gern dafs es ewch wol gett. Ich hab mit Her Wilbolt Birkamer ewrent halben fon dem Istrorment gerett, das Ir begert zw haben. Der left ewch ein folches machen und wird ewchs mit fambt einem briff zwfchicken. Aber Her Hanfen ding, der ferfchiden ift, das ding ift als zerriffen worden, weill ich im fterben aws bin gewefen; kan nit erfarn wo es hin kumen fei. Also ift es awch gangen mit des Stabius dingen; ift in Oefterreich als ferrugt worden, kann ewch weiter nit dafon befcheid geben. Item als ir mir zufagett, fo ir weill möcht haben, wollt Ir den Euklide ins tewtfch bringen, wollt ich gern wiffen, ob Ir etwas doran gemacht het.

Item des criftlichen glowbens halben mus wir in fchmoch und far ften, den man fchmecht uns ketzer. Aber Gott ferleich uns fein gnad und fterk uns in feinem wort, dan wir müffen gott mer gehorfam fein, den dem menfchen. So ift es beffer leib und

1) Vermuthlich eines der von Stabius erfundenen Inftrumente, die fchon fein Schüler Georg Tanftetter, Profeffor der Aftronomie in Wien, in den von ihm 1514 herausgegebenen »Tabulis ecclipsium Purbachii« aufzählt. Vergl. Sotzmann, Ueber Stabius a. a. O. 243.

2) Wer hier gemeint ift, weifs ich nicht. Man denkt zunächft an den berühmten Erben und Nachfolger Regiomontans, Hans Werner, der aber nach Doppelmayr erft 1528 geftorben wäre.

3) Es ist der allgemein Dürer zugefchriebene Holzfchnitt: St. Koloman in ganzer Figur, Bartfch 106, Heller 1828, Retberg 199. Er ward zuerft 1513 mit einem langen Lobgedichte auf den öfterreichifchen Märtyrer veröffentlicht. Der Holzftock befindet fich noch auf der kaiferl. Hofbibliothek in Wien und ward 1781 neu abgedruckt. Die Aufnahme in Dürers Werk ift durch fein Ausfehen eben fo wenig gerechtfertigt, wie durch diefe Erwähnung in Kratzers Brief. Die Zeichnung gehört eher Hans Burgkmair oder Springinklee, oder noch einem anderen Meifter an; wir erfahren aber aus diefer Stelle, dafs der Kopf des Heiligen ein Bildnifs von Stabius ift.

4) Original in der Guildhall Library zu London; eine Entdeckung und Mittheilung meines verehrten Freundes William Mitchell.

gut ferlorn, dan das von gott unser leib und sell in das hellisch fewer fersengt wird. Dozu mach uns gott bestendig im guten und erlewcht unser widerbart, dy armen elenden blinden lewt, awff das dy nit in irem irsall ferderben.

Himyt seit Gott befohlen. Item schick ewch zwey angesicht vom kupfer getrugt Ir wert sy woll kennen. Von newen mern ist zw der zeit nit gut zu schreiben, aber es sind fill böser anschlag ferhanden. Es wird allein der wille Gottes geschehen.

E(uer) W(eisheit)

Albrecht Dürer«.

Dieser Brief ist offenbar die Antwort auf den vorhergehenden. Von dem Instrumente, nach welchem Kratzer gefragt, will Pirkheimer ihm ein Exemplar machen lassen und zusenden. Der Nachlass des Herrn Hans ist zerstreut; Dürer weiss nicht wohin, da er bei dessen Tode verreist war. Stabius Sachen waren alle nach Oesterreich gekommen. Sodann erinnert Dürer Kratzer an sein Versprechen, den Euklid in's Deutsche zu übersetzen, und fährt fort: »Item des christlichen Glaubens halben müssen wir in Schmach und Gefahr stehen, denn man schmäht uns Ketzer. Aber Gott verleih uns seine Gnade und stärke uns in seinem Worte! . . . Dazu mache uns Gott beständig im Guten und erleuchte unsere Gegner, die armen, elenden, blinden Leut', auf dass die nicht in ihrem Irrsal verderben«! Er schickt Kratzer auch »zwei Angesichter vom Kupfer gedruckt. Ihr werdet sie wohl kennen«!

Es kann kaum zweifelhaft sein, welches die beiden Bildnisse in Kupferstich sind, deren Abdrücke Dürer dem Briefe beilegte. Er pflegte die Freunde mit seinen neuesten Arbeiten zu überraschen; und dies waren im Jahre 1524 die beiden Meisterwerke seiner Porträtkunst, das Bildniss des Kurfürsten Friedrich des Weisen, seines ältesten Gönners (B. 104) und das seines Freundes Wilibald Pirkheimer (B. 106), beide in jenem Jahre vollendet. Der Kurfürst hatte ihm vermuthlich während des letzten Reichstages zu Nürnberg im Vorjahre gesessen. Würdiger, als es sein Hofmaler Lucas Kranach vermochte, ist hier von Dürer der beleibte Herr dargestellt, in dessen Weisheit die Thatkraft sichtlich untergieng. Doppelt glücklich mochte sich der Meister bei der Arbeit dem Fürsten gegenüber schätzen, dem er persönlich schon so viel verdankte und den er »ob der Gunst, die er dem Worte Gottes angedeihen liess, für würdig hielt von aller Nachwelt verehrt zu werden« [1]).

Dass er die gleiche Sorgfalt auch dem Brustbilde seines ältesten Freundes Pirkheimer zuwandte, wer könnte daran zweifeln! Dürer verewigte uns die gedrungenen, energischen Gesichtszüge, die grossen

1) Ille Dei verba magna pietate favebat, | Perpetua dignus posteritate coli.

klugen Augen des fröhlichen Weltweisen von Nürnberg gerade noch, bevor schwere Körperleiden dessen Kraft zu beugen vermochten und bevor der irdische Staub, den die kirchlichen Stürme alsbald aufwirbelten, ihm den klaren Blick getrübt hatte. Indess die letzte Seuche in Nürnberg wüthete und Dürer in den Niederlanden war, lebte Pirkheimer zu Neunhof, auf dem Gute seines Schwagers Geuder heiterem Naturgenuss und entwarf dort am 1. September 1521 jenes classische Bild seines Landlebens: »Ex secessu nostro Neopagano« für Bernhard Adelmann von Adelmannsfeld. Und wenn ihn das leidige Podagra plagte, so begegnete er dem Feinde 1522 mit der, Bannisis gewidmeten Lobrede: »Apologia seu laus podagræ«. Darauf begehrte er seine Entlassung aus dem Rathe der Vaterstadt; sie wurde ihm nur ungern am 8. April 1523 gewährt. Unerquicklich ward ihm nun mehr und mehr alles, was um ihn her geschah. Er hatte halb und halb mit der Welt abgeschlossen, als er Dürer 1524 für sein Bildniss die Inschrift dictierte: Vivitur ingenio, cætera mortis erunt [1]). Der alternde Humanist sah schliesslich die Pflege der schönen Wissenschaften durch die Reformation bedroht. Selbst an der Begründung der neuen, später Gymnasium genannten gelehrten Schule nahm er keinen rechten Antheil; sie schien ihm zu einseitig zur Förderung des neuen Glaubens bestimmt. Der Staatsmann erschrak vor den Gewaltsamkeiten und Unordnungen, welche Luthers Lehre in seiner nächsten Umgebung hervorrief; die Entfesselung der Leidenschaften im Bauernkriege machte ihn vollends bedenklich. Daneben kamen Familienverhältnisse in's Spiel. Seine gelehrten Schwestern und seine drei Töchter, die sich dem geistlichen Stande gewidmet hatten, mussten die Gehässigkeit der Bürgerschaft gegen ihre Klöster gar bitter empfinden. Vergebens nahm sich Pirkheimer der Verfolgten an. Solche Stimmführer des neuen Kirchenregiments, wie der brutale Prediger Osiander, waren ihm tief verhasst; ja er zerfiel in diesen Händeln sogar mit dem alten Freunde Lazarus Spengler, dass er ihn bereits 1524 »einen stolzen Schreiber ohne alle Ehrbarkeit« nennen konnte [2]). Und so gerieth der vornehme, reiche und gelehrte Rathsherr allmählig zur Reformation in eine Stellung, ähnlich derjenigen des Erasmus von Rotterdam. Aus einem erfolgreichen Vorkämpfer derselben ward Pirkheimer ihr ein ohnmächtiger Gegner.

Zu vorschnell erscheint jedoch die Annahme, als ob Dürer, der schlichte Bürger, dem patrizischen Freunde auf diesem seinen Rück-

1) Der Gedanke erinnert sehr an die Grabschrift, welche Pirkheimer nachmals Dürern setzte. Ein Gemälde im Museum zu Amsterdam ist Copie nach dem Kupferstich.

2) Vergl. oben S. 122.

zuge unbedingt gefolgt wäre. Wohl waren ſie einander innig verbunden bis zur Unentbehrlichkeit und bis in den Tod. Alle Welt wuſste das, ſo gut wie Grapheus und Kratzer. Ulrich von Hutten zweifelte gewiſs nicht, daſs es Muſik war in Wilibalds Ohren, wenn er in ſeinem Sendſchreiben an ihn vom 25. October 1518 den Nürnbergern nachrühmte: der Apelles der neuen Zeit, Albrecht Dürer, ſei einer der Ihrigen, dem ſelbſt die Italiener, die ſonſt nichts Deutſches anerkennen wollen, nicht bloſs aus freien Stücken den Vorrang einräumen, ſondern dem ſie auch wohl ihre Werke unterſchieben, um ſie verkäuflich zu machen [1]). Pirkheimers Neffe und Zögling Georg Geuder grüſst brieflich aus Spanien 1526 Dürer vor allen Verwandten und Cuspinian nennt ihn in einem Briefe an Pirkheimer deſſen Achates nach dem getreuen Steuermann des Aeneas bei Virgil [2]).

Gleichwohl würde das Verhältniſs zwiſchen den beiden Freunden arg miſsverſtanden, wenn man glaubte, einer derſelben ſei in ſeinen Meinungen und Ueberzeugungen bloſs im Schlepptau des anderen geweſen. Sie waren doch beide zu ſelbſtändig und bedeutend, um nicht die gegenſeitige Unabhängigkeit ihrer Denkweiſe zu behaupten. Die Berichte Melanchtons, welcher in den Jahren 1525 und 1526 oft und viel im Hauſe Pirkheimers verkehrte, wo er als gewohnten Gaſt auch Dürer zu treffen pflegte, verbreiten über deren Wechſelverhältniſs das beſte Licht; und Melanchton nannte Dürer in der Erinnerung daran »einen weiſen Mann, an dem die künſtleriſche Begabung, ſo hervorragend ſie auch war, noch das Mindeſte geweſen wäre«. Pirkheimer hatte ſich damals eben mit einer Schrift gegen Oecolampadius in den unſeligen Abendmahlsſtreit gemiſcht. Oefter ſeien nun, ſo erzählte Melanchton ſeinem Tochtermanne Caspar Peuker, zwiſchen Pirkheimer und Dürer Wortwechſel über dieſen Gegenſtand vorgefallen, in denen Dürer mit überlegenem Geiſte und gar ſcharf Pirkheimern entgegnet und deſſen Einwürfe zurückgewieſen habe, nicht anders, als wäre er wohl vorbereitet zu dem Streite dahergekommen. Darauf ſei wohl Pirkheimer, der überaus jähzornig und arg von der Gicht geplagt war, erblaſst und wiederholt in die Worte ausgebrochen: »Dergleichen läſst ſich ja nicht malen!« Worauf dann Dürer ſchlag-

1) Böcking, Hutten I, 199: ille nostro aevo pingendi artificio Apelles, Albertus Dürer, quem illi, cum nihil facile Germanum laudari apud se aut ex invidia, qua gens illa peculiariter laborat, aut recepta iam vulgo opinione, ad omnia quæ ingenio indigent, hebetes nos esse et inertes, patiantur, ita tamen admirantur, ut non solum ultro ei concedant, sed et quidam ut opera sua vendibiliora faciant, illius sub nomine ac inscriptione proponant. Vermuthlich eine Anſpielung auf Marcantons Nachſtiche.

2) Pirkheimeri Opera, ed. Goldaſt 398 und 257.

fertig entgegnete: »Und das, was Ihr da vorbringt, läſst ſich nicht einmal ſagen, noch auch im Geiſte begreifen«[1].

Theilte ſomit Dürer nicht alle Bedenken Pirkheimers, weit weniger noch konnte der Meiſter dem anderen Extreme anhängen, deſſen revolutionäre Ideen im Volke gährten und in ſeiner unmittelbaren Nähe kühn das Haupt erhoben. Von Luther aus Alſtedt vertrieben war Thomas Münzer, das Haupt der wiedertäuferiſchen Secte nach Nürnberg gekommen und hatte hier 1524 ſeine Brandſchrift »wider das ſanftlebende Fleiſch von Wittenberg« verfaſst. Seine Anhänger Schwerdtfiſch und Reinhard waren ihm nachgefolgt. Einen willkommenen Bundesgenoſſen für ihre Umſturzpläne fanden ſie hier in dem Freigeiſte Johann Denk, dem Schulmeiſter bei St. Sebald. Zu der myſtiſch-radicalen Richtung geſellte ſich die deiſtiſch-rationaliſtiſche. Der Rath beeilte ſich zwar die Friedensſtörer aus der Stadt zu weiſen. Aber ſchon hatten ſie eifrige Parteigänger gefunden, und die vorgeſchrittenſten unter denſelben waren gerade die tüchtigſten Schüler Dürers: Georg Penz und die beiden Brüder Hans Sebald und Barthel Beham. Sie waren ſämmtlich um den Anfang des Jahrhunderts geboren, ſtanden damals alſo in der Mitte der zwanziger Jahre. Ob ſie ſich nun in der Werkſtatt bei Dürer oder bloſs an deſſen Beiſpiel gebildet, ſo gelten ſie doch mit Recht als ſeine begabteſten Nachfolger in der Malerei, wie im Kupferſtich. Immerhin mag Dürer das Schickſal der jungen Männer nicht ohne Theilnahme verfolgt haben. Im Jahre 1524 ſtanden dieſe drei Maler vor Gericht wegen Verbreitung deiſtiſcher, ja atheiſtiſcher und ſocialiſtiſcher Anſichten. Ihr Verhör und Urthel ſind ein merkwürdiges Zeugniſs der revolutionären Strömungen, welche damals die reformatoriſche Bewegung in Nürnberg kreuzten.

Sebald Beham geſteht: das ſei wahr, er habe etlichen Geſellen, mit denen er ſich zuweilen beſprach, ſeinen Mangel angezeigt; das ſei der, er könne nicht glauben, daſs in der Geſtalt des Weins und

1) C. Peucerus, Tractatus historicus de Phil. Melanchtonis sententia de controversia Cœnæ Domini, Ambergæ 1596. p. 11. Abgedruckt bei Murr, Journal X, 40; G. Th. Strobel, Vermiſchte Beiträge 107 und Literar. Miscell. VI, 212. . . . Albertus Durer pictor, vir sapiens, in quo Melanchton narrabat pictoriam artem, quæ fuit excellentissima, minimam fuisse; sæpe inciderunt inter Birckheimerum et Durerum de illo recenti certamine disputationes, in quibus cum Durerus, ut valuit ingenio plurimum, acriter adversaretur Birkeimero et quæ proferebat ille refutaret tanquam ad certamen paratus accessisset; incanduit Birkeimerus, fuit enim iracundus admodum ac propterea sævissimæ arthridi obnoxius, sæpeque erupit in has voces: Non, inquiens, pingi ista possunt. At ista, inquit Durerus, quæ tu adfers nec dici quidem nec animo concipi possunt. Aehnlich berichtet, auch aus Melanchtons Munde, doch ohne Nennung der Namen bei Manlius, Loc. comm. coll. Bas. 1563, II, 302, was die Ueberlieferung der Thatſachen noch mehr beglaubigt.

Brods der Leib und das Blut Christi sei; er wisse sich dessen bisher nicht zu unterrichten; müsse und wolle daher Geduld haben, bis es ihm Gott geben wolle. Er habe auch viele Predigten gehört; wisse sich daraus auch nicht zu bessern. Er sei auch von Luthers Schreiben und anderen Predigten nicht irre gemacht worden, sondern alleweg der Meinung gewesen .... Schliesslich bittet er, könne man ihn eines besseren belehren, womit ihm genug geschähe, so wolle er das gütlich hören und aufnehmen.

Barthel Beham, sein Bruder, macht dasselbe Geständniss und geht noch weiter: er könne auch von der Taufe nichts halten. Dahin könne ihn niemand bereden, ob er es schon auswendig höre, dass er sage, er glaube es, und lüge es im Herzen. Er halte es alles für einen Menschentand. Das habe er aus dem Grunde seines Herzens. Er könne auch der Schrift nicht glauben. Er habe, sagt er, auch mit vielen Leuten davon geredet und gefragt, auch wohl anderthalb Jahre Osianders Predigten gehört; ihm sei aber nicht genüge geschehen. Er wisse nicht, wie das zugehe, was die Prediger sagen, sei wohl Grund vor dem Menschen, aber im Grunde lauter Tand. So sehe er auch keine Frucht an denen die predigen. Auf dieser Meinung wolle er bleiben; dazu verursachen ihn die Lügen, bis die Wahrheit komme. Auf das Vorhalten, es sei an den Rath gelangt, wie er und sein Bruder sich hätten vernehmen lassen, man solle nicht arbeiten und man müsse einmal theilen, er verachte auch die äusserliche Obrigkeit, sagte er, er kenne keinen Oberen als Gott den allmächtigen.

Am weitesten gehen die Aussagen des Georg Penz. Auf die Frage, ob er glaube, dass ein Gott sei, sagt er: Ja, er empfinde es zum Theil, ob er aber wisse, was er wahrhaft für denselben Gott halten solle, das wisse er nicht. Was er von Christo halte? Er halte von Christo nichts. Ob er dem heiligen Evangelio und dem in der Schrift verfassten Worte Gottes glaube? Er könne der Schrift nicht glauben. Was er von dem Sacrament des Altars halte? Er halte vom Sacrament des Altars nichts. Was er von der Taufe halte? Er halte von der Taufe nichts. Ob er an eine weltliche Obrigkeit glaube und den Rath von Nürnberg für seine Herren erkenne über Leib und Gut und was äusserlich ist? Er wisse von keinem Herrn, denn allein von Gott.

Als Belastungszeuge gegen die beiden Beham sagt ein Veit Wirsperger aus: Er kenne diese zwei Beham als Leute, die im Glauben übel berichtet oder aber verhärtet sind. In summa der eine Bruder, Barthel genannt, der spreche, er kenne keinen Christum, wisse nichts von ihm zu sagen; es sei ihm eben, als wenn er höre von Herzog

Ernſten ſagen, der in den Berg gefahren ſein ſoll. So ſei auch der Sebald nicht minder halsſtarrig und teufelhaftig wie jener; und es ſei beſchwerlich, daſs Chriſtenleute um ſie ſein ſollen, wie ihre Weiber, welche ſie auch ſo irrig gemacht hätten, daſs die nicht wüſsten wo aus. Es gehen auch dieſe zwei Brüder mit den Büchlein des Münzer und des Karlſtadt um. Und es ſei ein Junge bei ihnen, Meiſter Sebald Kirchners Sohn; es wäre wohl gethan, daſs man den von ihnen nähme und ein jeder Chriſt ſie meide. Item er habe wohl von den beiden Brüdern gehört, es ſei nichts mit der Obrigkeit, die werde mit der Zeit in Trümmer gehen; wie ſie aber das gemeint, wiſſe er nicht etc.

Nun folgen im Protocolle die Urſachen, warum es beſchwerlich ſei, die drei Maler hier in der Stadt zu dulden. »Erſtlich darum, weil dieſe Maler nicht allein am erſten, ſondern auch am zweiten und dritten Tage bei aller ſtatthaften Warnung und Unterweiſung ſich ſo ganz gottlos und heidniſch gezeigt haben, wie dies von niemandem zuvor erhört worden ſei; und das mit einem Trutz und mit Verachtung aller Prediger und ihrer weltlichen Obrigkeit«. Zweitens wegen der Gefahr der Verführung anderer, denn »es ſei nicht zu vermuthen, daſs dieſe Leute ſchweigen werden; denn man kenne ſie; ſie ſeien auch für prächtig, trutzig und von ſich hochhaltend vor anderen berühmt«. Drittens ſei ſehr zu beſorgen, daſs das Gefängniſs ſie ſo wenig, wie das Wort Gottes, zur Aenderung ihrer Geſinnung bewegen werde. Viertens hätten ſie dem Rathe Pflicht und Eid verweigert, was doch der verbannte Schulmeiſter Denk nie gethan habe. Fünftens ſei bei der Mehrheit der Leute dieſe Sache und auch die drei Maler ſo verhaſst, daſs zu beſorgen ſei, wenn ſie wohl hier gelaſſen würden, ſie mit der Zeit entleibt werden könnten. Da würde dann ein Unrath den anderen reiten und ein viel Aergeres verurſacht denn zuvor. Sechstens ſchlieſslich ſei zu beſorgen, daſs die Gegenwart dieſer Leute viel getheilter Meinungen in der Stadt zur Folge hätten und daraus folgen würde, daſs man hinfüro nicht mehr der Gemeinde, ſondern einem jeden Irrigen insbeſondere predigen und Unterricht ertheilen müſste. Das würde eine unerträgliche Laſt nicht bloſs allen Predigern, ſondern auch dem Rathe [1]).

So wurden denn die »drei gottloſen Maler«, wie man ſie ſeitdem nannte, aus der Stadt verbannt. Welch' ernſter Hintergrund zu den niedlichen Compoſitionen, den reizenden Kindertänzen, den zierlichen Laubornamenten der ſogenannten Kleinmeiſter, die aber in

1) Baader, Beiträge II, 74 ff.

Wahrheit gar groſse Meiſter waren! Aber auch Jeronymus Andreæ, der berühmte Formſchneider Dürers bereitete damals dem Rathe gleiche Verlegenheiten. Er erſcheint als ein äuſserſt unruhiger Mann, vielfach verwickelt in die religiöſen und politiſchen Wirren der Zeit. Er iſt ſogar mit den rebelliſchen Bauern im Einverſtändniſſe und wird in Folge deſſen im Jahre 1525 gefangen geſetzt [1]). Dies hielt den Rath zwar nicht ab, ſich ſeiner Intereſſen beim Könige Ferdinand auf's Wärmſte anzunehmen, und Jeronymus ſeinerſeits vergalt es der Vaterſtadt noch mit mancher Verdrieſslichkeit bis zu ſeinem Tode am 7. Mai 1556 [2]). Der Name des Berufes, dem er mit ſolcher Meiſterſchaft vorſtand, haftete bald derart an ſeiner Perſon, daſs ſein Familienname Andreæ ganz in Vergeſſenheit gerieth. Er ſelbſt nannte ſich nur Jeronymus Formſchneider, und er ward auch ſelten anders genannt. Viele Familiennamen ſind ja ſo aus dem Berufe ihres erſten Trägers entſtanden. Unter den Dürerzeichnungen des Britiſchen Muſeums befindet ſich nun das Bildniſs einer jugendlichen Frau mit flachem Barret — meiſterliche Kohlezeichnung auf gelbem Papier mit geſchwärztem Hintergrunde; oben die Inſchrift: »Fronica. 1525. Formſchneiderin«. Das läſst noch keineswegs auf eine Veronica ſchlieſsen, die ſelbſt ihres Zeichens eine Holzſchneiderin geweſen wäre. Wenn nicht ſchon ein förmlicher Familienname, ſo mag das Wort Formſchneiderin doch nur von dem Berufe des Vaters oder des Gatten hergeleitet ſein. Ja vielleicht erkennt man noch einmal in jenem Bruſtbilde ein Porträt der Frau unſeres Jeronymus Formſchneider, recte Andreæ.

Die Irrungen der jüngeren Meiſter konnten Dürer nicht gleichgiltig bleiben, wenn wir auch keine ausdrückliche Nachricht darüber beſitzen, daſs er irgend wie unmittelbar davon berührt worden ſei. Wohl iſt uns gerade aus dem Jahre 1523 urkundlich überliefert, daſs ein »Knecht« Dürers, Namens Jörg, deſſen Magd heirathet und zugleich gegen Entrichtung von 2 Gulden das Bürgerrecht erwirbt [3]). Man vermuthete mit Grund in dieſem Gehilfen Dürers niemanden anders als Georg Penz. Die Nachricht Neudörffers, daſs er im Jahre 1521 im Rathhauſe — alſo nach Dürers Entwürfen — gemalt, unterſtützt die Vermuthung, daſs er auch ſpäter noch in Dürers Werkſtatt arbeitete. Seine Braut wäre dann vielleicht jene bevorzugte Magd Suſanne geweſen, welche die Reiſe in die Niederlande mit gemacht hatte. Ihre Vermählung müſste dann kurz vor dem Proceſſe der drei

1) Baader, Jahrb. f. Kunſtw. I, 233.
2) Neudörffer, Nachrichten, 47.
3) Baader, Beiträge, I, 9.

gottlosen Maler stattgefunden haben und Dürer wäre allerdings — falls diese Annahmen zutreffen, nahe genug von dem Vorfalle berührt worden.

Die Strafe des Georg Penz dauerte indess nicht zu lange. Schon im Frühjahre 1525 milderte der Rath auf seine reuigen Bitten die Verbannung dahin, dass ihm gestattet ward, sich zu Windsheim niederzulassen, ohne aber Nürnberger Gebiet betreten zu dürfen. Am 28. Mai desselben Jahres entledigt ihn der Rath seines Bürgerrechtes und aller Pflichten. Später aber wird ihm nicht nur die Rückkehr gestattet, er erhält sogar im Jahre 1532 eine Bestallung »einem Rathe zu gewarten mit seiner Kunst zum Reissen, Malen und Visier machen« mit einem jährlichen Wartegeld von 10 Gulden, das ihm »aus angezeigter Noth« vorausbezahlt wird. Seitdem wird er vielfach vom Rathe beschäftigt. Unter anderen vergoldet er im Jahre 1538 die Rahmen zu Dürers Gemälde der vier Temperamente, oder vier Apostel für 15 fl. Rheinisch. Gleich seinem Meister verehrt er zwei Jahre vor seinem Tode 1548 dem Rathe »ein künstliches Gemäl: St. Hieronymus Bild«, das sich heute noch in Nürnberg befindet. Er erhielt dafür ein Gegengeschenk von 80 Gulden. Gleichwohl starb er arm und hinterliess Weib und Kind in grosser Dürftigkeit, so dass der Rath bei seinem Tode 1550 60 Gulden von seinen Schulden bezahlte [1]). So blieb Penz bei allem Elend der Vaterstadt treu, während seine Schicksalsgenossen, die Brüder Beham, ihr Glück schliesslich in der Fremde suchten: Barthel am kurfürstlichen Hofe zu München, Hans Sebald als Bürger zu Frankfurt am Main [2]).

Wir wüssten nicht, ob Dürer auch sonst noch gegen ähnliche Ausschreitungen der Zeit in seiner nächsten Umgebung anzukämpfen hatte, wenn nicht etwa das Bruchstück eines seltsamen Briefes auf einen widerspänstigen Schüler oder einen sonst wie von ihm abhängigen Gesellen bezogen werden soll. Das Fragment befindet sich auf der Rückseite eines Briefchens von Dürer an Pirkheimer, scheint also in der That an ersteren gerichtet gewesen zu sein [3]). Der unbekannte, wie es scheint geistliche Gewissensrath, der sich »Nanus flavus«, der gelbe Zwerg nennt, lässt sich da folgendermassen vernehmen: — — — »Gebt ihm Brief und Siegel, dass er Euch nicht angreift. Straft ihn, dass er nicht so böse sei, weise werden wolle und Euch folgen. Will er zürnen, sagt, Ihr habet es in der besten Absicht gethan. Will er sich nicht daran kehren, so bittet ihn, als läget ihr vor ihm auf den Knieen. Darnach verheisst ihm zehntausend Rosenkränze und tausend Feier-

1) Baader, Beiträge I, 39; II, 54.

2) Vergl. die soeben erschienene Monographie von A. Rosenberg, Sebald und Barthel Beham, Leipz. 1875.

3) An der Spitze des Dresdener Dürercodex; abgedr. Dürers Briefe, XVII u. 180.

tage, zwantzig Metten, Vefpern und was Ihr fonft erdenken könnt; gebt ihm aber nichts als Worte. So wird er fich ohne Zweifel daran kehren, Euch glauben und aufhören. Probatum est! Schmiert Euch damit«. Solche Mittel freilich verfagten allgemach ihren Dienft. Erfchütternd genug mochten aber die Ereigniffe um ihn her auf Dürers gläubiges Gemüth, auf feine lebhafte Phantafie wirken. Ein Beifpiel der krankhaften Aufregung, die ihn zuweilen überkam, ift das Traumgeficht, welches Dürer in der Nacht vom 30. auf den 31. Mai 1525 hatte. Des Morgens entwarf er dann ein Aquarell nach der Himmelserfcheinung, die er gefehen hatte, und eine Befchreibung derfelben. Es waren ungeheure Waffermaffen, die wiederholt vom Himmel fielen — »und fie kamen fo hoch herab, dafs fie fcheinbar gleichmäfsig fielen. Aber als das erfte Waffer, welches das Erdreich traf, nahezu herabgekommen war, da fiel es mit einer folchen Gefchwindigkeit, mit Wind und Braufen, und ich erfchrak fo fehr, dafs mir, als ich erwachte, mein ganzer Körper zitterte und ich lange nicht recht zu mir felbft kommen konnte. Als ich aber am Morgen aufftand, malte ich es hier oben, wie ich es gefehen hatte. Gott wende alle Dinge zum Beften« [1])!

Allem nach hielt fich Dürer, deffen fanfte Natur allen mafslofen Ausfchreitungen widerftrebte, von den äufserften Gegenfätzen in den Lehrmeinungen der Zeit gleich weit entfernt. Wenn ihm eine Nachricht Hinneigung zur Partei Zwinglis zufchreibt, fo erklärt fich dies wohl daraus, dafs er in dem unfeligen Abendmahlftreite zwifchen Luther und den Schweizern die verföhnende Haltung feines Freundes Melanchton theilte. Dürer kannte allerdings auch Ulrich Zwingli und deffen Vertraute. Der Magifter Felix Frey, der erfte reformierte Probft des Karlftiftes zu Zürich (geb. 1470, geft. 1555) und dem Namen nach vielleicht ein Verwandter von Dürers Frau, fchickte ihm ein Büchlein zu und verlangte von ihm den Entwurf zu einem Affentanz. Indem Dürer feinem Wunfche willfahrt, erfucht er ihn unter dem 5. December 1523 feine Grüfse zu melden »Herrn Zwingli, Hans Leuen (dem Maler), Hans Urich und den anderen mir günftigen Herren« [2]). Noch fügt er bei: »Theilet die fünf Stücklein unter Euch; ich habe fonft nicht Neues«. Von den Kupferftichen, die darunter gemeint find — vermuthlich der grofse Cardinal und die zwei Apoftel von 1523 — erhielt fomit auch der helvetifche Reformator etwas. Gleichwohl wäre es eine gewagte Annahme, als hätte Dürer nicht am Wittenberger Glaubensbekenntnifs feftgehalten. Er verharrte bei demfelben ficher

1) Blatt in der Ambrafer Sammlung in Wien; Heller I. Abth. 45, Nr. 4. Dürers Briefe etc. 138.

2) Original in Bafel. Abgedr. v. Murr: Journal X, 47; Campe Reliquien 52; Dürers Briefe, 50.

bis an ſein Ende, ſonſt hätte wohl ſeine Wittwe nicht einen ſo namhaften Theil ſeines Vermögens zu einer Theologenſtiftung an der Univerſität Wittenberg verwendet; zur beſonderen Freude Melanchtons [1]).

An Melanchton ſcheint ſich Dürer überhaupt innig angeſchloſſen zu haben. Auch dieſer fühlte ſich von dem gedankenreichen Künſtler mächtig angezogen. Zum erſtenmale begegneten ſie einander vermuthlich im Jahre 1518. Auf die Empfehlung ſeines Vetters Reuchlin war Melanchton damals vom Kurfürſten Friedrich nach Wittenberg berufen worden. Auf ſeinem Ritte von Tübingen dahin kam er über Nürnberg. Bei Pirkheimer lernte er da wohl zugleich Dürer kennen, wenn auch der Freundſchaftsbund mit dieſem erſt bei Melanchtons zweiter und dritter Anweſenheit in Nürnberg 1525 und 1526 enger geknüpft wurde. Wir verdanken dieſem Verhältniſſe, in welches alsbald auch Joachim Camerarius hineingezogen wurde, die Ueberlieferung einer Reihe der denkwürdigſten Ausſprüche von und über Dürer. Es iſt für die Gemüthsart beider Männer ebenſo ehrend, wie bezeichnend. Je ſchroffer in Nürnberg die Meinungen auf einander platzten, deſto wohlthätiger mochte die milde, vermittelnde Haltung Melanchtons auf den gleichgeſtimmten Dürer wirken; denn »Magiſter Philipp, ſagt ja Luther ſelbſt, fähret ſäuberlich und ſtille daher, bauet und pflanzet, ſäet und begeuſst mit Luſt, nachdem ihm Gott gegeben ſeine Gaben reichlich«. Und ſo hat ihn auch Dürer im Jahre 1526 in Kupfer geſtochen: baarhäuptig, die hochgebaute Stirne vorwärts geneigt, mit einem feinen, dialektiſchen Lächeln, daſs wahrlich allzubeſcheiden die Unterſchrift erſcheint:

Viventis potuit Durerius ora Philippi,
Mentem non potuit pingere docta manus.

Es iſt das beſte Porträt, das wir von dem »Præceptor Germaniæ, dem Lehrmeiſter Deutſchlands« beſitzen [2]).

An dem Bildniſſe Melanchtons mag Dürer freilich mit ganz anderen Gefühlen gearbeitet haben, als an dem des Erasmus von Rotterdam (B. 107), das er in demſelben Jahre in Kupfer ſtach. Dürer hatte den berühmten Gelehrten im Jahre 1520 zu Brüſſel zweimal mit der Kohle gezeichnet [3]). Es giebt einen Abdruck des Kupferſtiches, auf deſſen Rückſeite der öfter genannte Aſtronom Niklas Kratzer lateiniſch die Bemerkung ſchrieb, daſs er zugegen geweſen ſei, als Dürer Erasmus zeichnete [4]). Seitdem mahnte der ruhmesſtolze und eitle Humaniſt in

1) Siehe oben S. 116.

2) Bartſch Nr. 105. Die Platte exiſtierte noch 1802 in Nürnberg. Eye frägt darnach im Anzeiger f. K. d. Vorz. 1864, XI, 16.

3) Dürers Briefe etc., 91.

4) Hausmann, A. Dürers Kupferſtiche etc., 39; Exemplar bei H. Geh. Rath Wolff in Bonn.

feinen Briefen an Wilibald Pirkheimer unaufhörlich an die Ausführung feines Porträts und unterftützte die ziemlich deutlichen Anfpielungen durch überfchwängliche Lobeserhebungen Dürers [1]). Diefer mufste endlich dem fanften Drängen nachgeben. Die Kohlezeichnung mag aber für den Kupferftich unzureichend gewefen fein, die Erinnerung an die Züge des Erasmus war verblafst, und fo läfst denn der Kopf an Aehnlichkeit wie an Ausdruck viel zu wünfchen übrig. Dürer mochte diefen Mangel wohl empfunden haben, er fuchte daher Erfatz in der Ausführung des Beiwerkes. Er ftellte Erasmus in halber Geftalt dar angethan mit einem Atlasgewande und in feiner beliebten Stellung fchreibend vor einem Pulte, umgeben von Folianten, daneben ein Gefäfs mit einem zierlichen Blumenfträufschen. In technifcher Beziehung als Kupferftich fteht das Porträt des Erasmus, »welches fchöner feine Schriften zeigen«, eben fo hoch über dem des Melanchton, als es diefem an Wahrheit, Treue und Empfindung nachfteht. Erasmus war höflich genug beim Empfange des Bildes die Unähnlichkeit damit zu entfchuldigen, dafs er fich eben feit fünf Jahren felbft verändert hätte [2]).

Die Bildniffe Melanchtons und Erasmus find zugleich die letzten Kupferftiche Dürers. Wir ftehen überhaupt an der Grenze feiner künftlerifchen Thätigkeit. Auch vom Holzfchnitte wie vom Gemälde nimmt er gleichzeitig Abfchied. Wir haben nur noch die letzten Werke auf beiden Gebieten zu verzeichnen. Zunächft das berühmte Bildnifs des kaiferlichen Rathes Ulrich Varenbüler von 1522, das gröfste und bedeutendfte Porträt, welches Dürer in Holzfchnitt veröffentlicht hat (B. 155; Heller 1952). Varenbüler war ein gelehrter Freund von Erasmus und von Pirkheimer, er ward von beiden hoch gefchätzt und in ihrem Briefwechfel oft genannt. In fehr fchmeichelhaften Ausdrücken widmet ihm Pirkheimer feine Ausgabe von Lucians Dialog: Navis et vota. Er war feit 1507 Protonotarius beim Reichskammergericht und wurde 1531 Kanzleiverwalter diefer Behörde [3]). Er erfcheint bei Dürer im Bruftbilde rechtshin gewandt, nahezu im Profil, auf dem heiter trutzigen Haupte das Haarnetz und darüber den mächtigen Hut mit breiter, gefchlitzter Krämpe. In einer lückenhaften Infchrift erklärt Dürer, »er wolle denjenigen, den er einzig lieb habe,

1) Erasmus, Opera omnia, Leyden 1703—6. III, 721 ff. Pirkheimeri Opera etc. ed. Goldast Frankf. 1610, S. 275 ff. Zufammenftellung bei Dumesnil, Histoire des Amateurs, V. 392 ff. und bei Grimm, Ueber Künftler II. 135 ff.

2) Brief vom 30. Juli 1526: Alberto Durero, quam gratiam referre queam, cogito. Dignus est æterna memoria. Si minus respondet effigies mirum non est. Non enim sum is, qui fui ante annos quinque.

3) Notizen über Varenbüler im Neuen literar. Anzeiger, Leipzig 1807. Sp. 257 bis 260; 331; 438.

auch der Nachwelt bekannt machen und damit auszeichnen«[1]). Die ſcharfen Ueberſchneidungen des unvollſtändigen Profiles ſind mit unglaublicher Sicherheit getroffen. Noch deutlicher als der Holzſchnitt ſelbſt, zeigt dies die Originalzeichnung, welche zu demſelben gedient hat und ſich nun in der Albertina befindet. Sie iſt gleicher Gröſse wie der Holzſchnitt, doch im Gegenſinne zu dieſem mit zweierlei Holzkohle gemacht, das Fleiſch, Haar und Haarnetz mit bräunlicher, das Uebrige mit ſchwarzer. Das kühne Vorſpringen der Naſenwurzel und die Schwellung der ſcharf aufgeworfenen Lippen iſt mit unnachahmlicher Feinheit gegeben. Die Zeichnung entſtand ohne Zweifel in demſelben Jahre wie der Holzſchnitt. Auf dem damaligen Reichstage zu Nürnberg fand Dürer ja Gelegenheit, mit dem Freunde zu verkehren. Dahin gehört vermuthlich auch jenes Briefchen, laut deſſen Johann Tſcherte Dürer und Varenbüler zuſammen zum Frühmahle einladet[2]).

Im Jahre 1523 widmete Dürer auch einen hübſchen groſsen Holzſchnitt dem eigenen Wappen mit der offenen Thür auf dem Dreiberge, gekrönt von einem Mohrenrumpf (B. 160). Es iſt dasſelbe Wappen, welches bereits ſein Vater führte, ja vielleicht aus ſeiner ungariſchen Heimath mitbrachte; wenigſtens iſt der Dreiberg ein in ungariſchen Wappen häufig vorkommendes Attribut[3]). Sodann brachte Dürer noch das Bildniſs ſeines neuen Freundes, des Poeten Eoban Heſſe, in einer kleinen, einfachen, doch meiſterhaften Zeichnung auf den Holzſtock, halbe Figur, eine Papierrolle in der Rechten[4]).

1) Die räthſelhafte Lücke, welche ein ſenkrechter weiſser Streifen in die gothiſche Schrift des Zettels reiſst, dürfte ſo zu ergänzen ſein: »Albertus Durer Noric(u)s hac imagine Vlrichum cognom(en)to Varnbuler, Ro. Cæsarei Regiminis in Imperio a Secretis, simul (ar)chigrammateum, vt quem amet vnice, etiam posteritati (vul)t cognitum reddere, c(olere)que conatur«. Die ausgefallenen Buchſtaben geben mit geringer Verſetzung: Varenvuollere — alſo nahezu den Namen Varenbuler, was vielleicht der Zweck der anagrammatiſchen Spielerei war.

2) Dürers Briefe, 177 mit Anm. Die beſonders geſchätzten Helldunkeldrucke des Holzſchnittes mit zwei Tonplatten ſtammen nicht mehr von Dürer, ſondern erſt aus dem XVII. Jahrhunderte und aus den Niederlanden. Spätere Abdrücke tragen die Adreſſe: »men vintre ze te coope by Hendrick Hondius Plaetsneyder ins Gravenhage«. Auch ſorgfältig colorierte Exemplare dieſes Bildniſſes und jenes von Kaiſer Maximilian, welche ſich z. B. in Oxford in der Sammlung der Univerſität vorfinden, ſind wegen der vortrefflichen Miniaturmalerei noch nicht au Dürers Pinſel, ſondern etwa auf einen gleichzeitigen Illuminiſten zurückzuführen.

3) Siehe oben S. 34. Ueber Dürers Wappenbilder: A. Grenſer, A. D. in ſeinem Verhältniſs zur Heraldik, Herald.-geneal. Zeitſchr. Wien 1872. II, 67—157 mit Abb.

4) Heller 2172; Paſſavant 218; Retberg 267; ein Flugblatt mit beigedruckten Verſen auf beiden Seiten und der Jahreszahl 1527. Doch ſah ich einen Abdruck ohne dieſe Jahreszahl, deſſen Unterſchrift: . . . Talis enim pulchram Pegnesi Eobanus ad urbem Post septem vitæ condita lustra fuit — gar auf das Jahr 1523 ſchlieſsen lieſse, wenn Heſſe 1488 geboren iſt, zu Bockendorf in Heſſen. 1523 war aber Heſſe noch

Es geschah vermuthlich 1526, denn in diesem Jahre berichtet Hesse selbst, dass ihn Dürer porträtiert habe [1]). Ein Bildniss Hesses von Dürer in Silberstift gezeichnet, doch jetzt stark verwischt, befindet sich im Britischen Museum. Aus dem Jahre 1526 stammt auch Dürers letzte religiöse Darstellung in Holzschnitt, die heilige Familie mit den zwei nackten Kindern, die spielend im Vordergrunde sitzen; ein niedliches kleines Blatt, ungemein zierlich und fein geschnitten (B. 98).

In demselben Jahre malte Dürer auch die Madonna noch einmal in halber Figur und beinahe lebensgross in beengtem Raume auf schwarzem Grunde. Sie trägt ein rosenrothes Kleid, ist ganz von vorne gesehen und hat die Augen niedergeschlagen, das blonde Haar hinter die Ohren gestrichen, auf die Schultern herabfallend; sie hält in der Linken einen länglichten Apfel, auf dem rechten Arme das Christuskind, welches wieder in der Linken eine blaue Kornblume hält. Das Kind hat einen auffallend starken Oberkopf bei kleinlichen Formen und blickt ängstlich rechtshin empor. Die Züge der Mutter sind edel und würdig, doch ohne alle Innigkeit des Ausdruckes; ihr Mund klein, der Hals lang. Uebrigens hat das Bild durch Reibung und Uebermalung sehr gelitten, namentlich in den unteren Theilen der Gesichter. Die Madonna mit der Kornblume befindet sich in der Galerie der Uffizien in Florenz (No. 786).

Daran reihen sich drei lebensgrosse Bildnisse aus dem Jahre 1526 Johann Kleberger ist auf antike Weise als Büste gemalt in einer runden grauen Einfassung auf grünem Marmorgrunde; gegenwärtig in der kaiserlichen Galerie zu Wien. Die Naturfarbe, die starke Modellierung des Fleisches und die Dreiviertel-Stellung des Kopfes stehen mit der angestrebten Medaillenform in unlösbarem Widerspruche. Die Anordnung ist mühsam vorbereitet, die Ausführung trocken. Das Ganze, wenig ansprechend und jetzt überdies noch durch Uebermalung arg entstellt, gleicht einem verunglückten Versuche, erzwungen durch die Wünsche des Bestellers. Es ist derselbe Hans Kleberger, der zwei Jahre später die Lieblingstochter Wilibald Pirkheimers, Felicitas, die Wittwe Hans Imhoffs des Jüngeren heirathete, dieselbe aber nach wenigen Tagen verliess. Ihr brach das Herz vor Gram über diese Kränkung. Kleberger aber hat sich nachmals in Lyon einen so guten Namen erworben, dass heute noch eine steinerne Bildsäule von

kaum in Nürnberg. Auf der Rückseite des Blattes der Titel: In imaginem Eobani Hessi sui ab Alberto Dürero huius ætatis Apelle graphice expressam, aliquot Epigramma etc.

1) Kämmel, Joachim Camerarius in Nürnberg, Zittau 1862. S. 15. Dass Hesse den Ausdruck pingere gebraucht, spricht noch keineswegs für ein Gemälde.

ihm dort öffentlich aufgeftellt ift und das Andenken an den »bon Allemand« im Munde des Volkes lebt. Von feinen Erben in Lyon erwarb Wilibald Imhoff, der Sohn jener Felicitas, das Bildnifs von Dürer im Jahre 1564[1]).

Das andere Porträt ift das des Septemvirs Jakob Muffel, mit welchem Dürer befreundet war, denn er brachte ihm ein fcharlachenes Brufttuch aus den Niederlanden mit. Muffel ftarb bereits am 19. April 1526[2]). Die Vermuthung liegt fomit nahe, dafs Dürer das Bildnifs nach feinem Tode und blofs nach einer früheren Zeichnung und aus der Erinnerung gemalt habe. Daher vielleicht der trockene Fleifchton bei aller Sorgfalt der Ausführung. Er trägt eine fchwarze Pelzfchaube und ein golddurchwirktes Haarnetz. Das Original befand fich in der Pommersfeldener Galerie und kam von dort für einen hohen Preis in den Befitz des ruffifchen Liebhabers Narifchkine in Paris. Zwei Copien darnach find noch im Privatbefitz zu Nürnberg; eine derfelben im Germanifchen Mufeum ausgeftellt.

Das dritte und weitaus das bedeutendfte Bildnifs des Jahres 1526 ftellt Hieronymus Holzfchuher dar, der gleichfalls Septemvir und Dürers Freund und Meinungsgenoffe war; er war geboren 1469 und ftarb am 9. Mai 1529. Auch ihm hatte Dürer ein Gefchenk von der Niederländifchen Reife mitgebracht, und zwar »ein übergrofses Horn«[3]). Das Gemälde befindet fich heute noch im Befitze der Holzfchuher'fchen Familie und ift gegenwärtig dem Germanifchen Mufeum in Nürnberg leihweife zur Ausftellung überlaffen. Es giebt darnach einen guten Kupferftich von Friedrich Wagner vom Jahre 1843. Zum letztenmale fehen wir hier Dürers »grofsen Fleifs« auf ein Gemälde angewendet. Das Bildnifs Holzfchuhers ift eines der koftbarften Denkmäler feiner Malerei. Schon die Auffaffung des edelgebildeten, noch frifchen und blühenden Graukopfes ift eine ungemein lebendige. Der Glanz der hellen Augen wird durch die Spiegelung der Fenfterkreuze in den Pupillen noch erhöht und das fchräge Herausblicken von der Seite verleiht den wohlwollenden Zügen einen Anflug von Schalkhaftigkeit. Der rofige Fleifchton ftraft das Weifs in Haar und Bart Lügen. Die warme, offenbar individuelle Farbe des Fleifches erleidet durch die Abtonung in feine graue Schatten keine Einbufse, und die Haare an Scheitel und Bart find mit einer Sorgfalt und Leuchtkraft ausge-

1) A. v. Eye, Dürer, Anhang S. 532 nach dem Ausgabebuche Wil. Imhoffs. Er verehrte dem Vermittler Namens Rieger für feine Mühe ein filbernes Trinkgefchirr. Ein Beweis mehr, dafs feine Dürer-Sammlung nicht ererbt, fondern aufgekauft war.

2) Biedermann, Gefchlechtsregifter des Patriziats zu Nürnberg, Tafel 485.

3) Biedermann, Tafel 173; Dürers Briefe, 113, 25.

geführt, wie ſie Dürer nur in ſeiner beſten Zeit anwandte. Von dem dunklen Pelzwerke und dem ſchwarzen Damaſt des Rockes ſtechen dieſelben grell ab; doch muſs der lichtere ſteingrüne Hintergrund zu dem Silberweiſs vortrefflich geſtimmt haben. Derſelbe ward leider zu Anfang unſeres Jahrhundertes von Rottermund ganz dunkel übermalt bis auf den Streifen mit der Schrift links oben. Dabei haben nur die angrenzenden Haarpartien ein wenig mit gelitten. Auch vereinzelte Retouchen im Fleiſche ſind ſo geringfügig, daſs der ſonſt vorzüglichen Erhaltung des Bildes dadurch kein Eintrag geſchieht. Das Täfelchen hat noch den urſprünglichen Rahmen oder das Futteral mit einem verſchiebbaren Deckel, auf welchem mit breiten Pinſelſtrichen das Wappen der Holzſchuher in einem Kranze gemalt iſt.

So ſehen wir Dürer am Schluſse ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit vornehmlich bemüht noch für den Nachruhm der Freunde zu ſorgen, indem er deren Bildniſſe in Kupfer, Holzſchnitt oder im Gemälde verewigte. Zum Theile waren es wohl ältere Verſprechen, die er ſich beeilte einzuholen, bevor es zu ſpät war. Zugleich aber hegte Dürer noch den Ehrgeiz, in einem letzten groſsen Gemälde Zeugniſs zu geben von ſeinem fortgeſchrittenen Geſchmacke und es als ein Denkmal ſeiner patriotiſchen und religiöſen Geſinnungen der Vaterſtadt zu hinterlaſſen. Die Frucht dieſes Gedankens ſind die ſogenannten »Vier Apoſtel« oder »Vier Temperamente«, vollendet im Jahre 1526, gegenwärtig in der Pinakothek zu München. In dieſem Werke iſt der ganze Meiſter noch einmal enthalten, ſo wie er mit ſeiner Kunſt, ſeiner Speculation und ſeiner religiöſen Weltanſchauung zum Ziele gelangt war; es iſt das letzte bedeutſame Aufflammen ſeiner Schaffensluſt vor ihrem Erlöſchen. Jede der beiden langen Tafeln zeigt nur die Geſtalt je eines, in ſchlichter alter Weiſe gleichmäſsig auf beiden Füſsen ſtehenden Apoſtels und daneben die Büſte ſeines ſonſt verdeckten Begleiters. In dieſer Einfachheit der Anordnung wirken die Bilder bloſs durch den mächtigen Wurf der Gewandung und durch den gewaltigen Ausdruck der Köpfe, auf deren Stirnen die kühnſte That des deutſchen Volkes geſchrieben ſteht — die Reformation!

Seit einem Jahrzehnt ſchon gefiel ſich Dürer in der Darſtellung von Apoſtelköpfen, die er mit erſtaunlicher Liebe durchzubilden wuſste. Köſtliche Beiſpiele davon ſind die 1516 in Waſſerfarben auf feine Leinwand gemalten Bilder der Heiligen Philippus und Jacobus in der Galerie der Uffizien in Florenz. Jeder der beiden Apoſtel zeigt dort ein Antlitz von ganz individuellen Formen und doch ſind es offenbar keine bloſsen Naturſtudien, vielmehr mit Benutzung ſolcher und mit Rückſicht auf die darzuſtellenden Charaktere componierte Köpfe.

So hat Dürer schliesslich den Stil verstanden; er folgte keinem allgemeinen Geschmacksprincip, keinem Typus, noch auch, wie er wohl zuweilen früher gethan hatte, einem bestimmten Naturgegenstande, sondern er schuf aus zerstreuten Elementen für jede historische Persönlichkeit ihr eigenes Ideal — daher die realistische Mannigfaltigkeit bei aller schlichten Formengrösse. Dieser theils auf Anschauung, theils auf Speculation begründete Vorgang läfst sich nach den dazu benützten Studien auch für die Köpfe der »Vier Apostel« nachweisen. Ein Naturstudium zum Kopfe des Marcus, lebensgross mit Kreide auf bräunlich getünchtes Papier leicht skizziert, befindet sich in der Sammlung Posonyi-Hullot zu Paris [1]). Die wenigen Lichter darauf sind sehr geschickt aufgesetzt; das Gesicht ist ausdrucksvoll, aber viel jugendlicher als im Bilde, von hektischem Aussehen auf einem überlangen Halse. Für den Petrus benützte Dürer jene wundervolle Pinselzeichnung der Albertina, welche er im Jahre 1521 zu Antwerpen nach dem Greise gemacht hatte, der trotz seiner 93 Jahre noch gesund und rüstig war. Er liess bloss die Kappe fort und verkürzte den Bart etwas, wie beides der feststehende Typus von St. Peter verlangte. Die Kopfhaltung aber, der müde Ausdruck und die runzelichen Züge des Gesichtes sind beibehalten bis in Einzelnheiten, wie z. B. die dreieckige Telle über der Nasenspitze.

Ebenso bemühte sich Dürer um die Draperien, durch deren geeignete Auswahl er die Wirkung seiner Charaktere ganz wesentlich unterstützte. Niemals wieder hat ein Meister das räthselhafte Etwas, womit der Faltenwurf unser Auge fesselt und zwingt, so zu würdigen gewusst wie Dürer. Er war unermüdlich in diesem Studium; nur wird er uns erst in dem Masse verständlicher, als er von den, aus der flämischen Schule überkommenen scharfbrüchigen Atlasstoffen und schweren Brokaten abgeht und sich weicherer Woll- oder Tuchstoffe bedient. Wie bereits erwähnt, begann Dürer 1514 die Ausführung einer gestochenen Apostelfolge in ganzen Figuren. Den zwei in jenem Jahre vollendeten Blättchen fügte er 1523 zwei weitere hinzu, die heiligen Bartholomæus und Simon [2]). Nach demselben Modelle, welches zu diesen beiden Kupferstichen diente, scheint auch jener fast lebensgrosse Studienkopf eines Greises in Oel gemalt zu sein, der aus dem Besitze des Regierungsrathes von Holzschuher in Augsburg in die Galerie Suermondt und mit dieser an das königliche Museum in Berlin übergieng. Die Behandlung ist ziemlich breit und oberflächlich;

---

1) Katalog Nr. 351 mit der ächten Jahreszahl 1526.

2) Bartsch 47 u. 49.

die Rückſicht darauf trat hier in den Hintergrund vor dem Intereſſe am phyſiognomiſchen Studium [1]). Im Jahre 1523 bereitete er aber noch die Entwürfe für andere Blätter der Folge vor im Anſchluſſe an eine gealterte Maria, ſitzend mit einem Buche auf den Knieen, von 1521 in der Albertina. Es ſind Kreidezeichnungen auf lichtgrünem Grunde, ganz wenig gehöht; vier davon befinden ſich in der Albertina, eine fünfte, Judas Thaddæus ſitzend, bei Poſonyi-Hullot.

In einem dieſer Apoſtel, der die Hände faltend nach oben blickt, alſo wohl St. Johannes, hat man wegen einer ſehr entfernten Aehnlichkeit des Kopfes mit dem Porträte Martin Luthers, das Bildniſs des letzteren erkennen wollen [2]); ganz mit Unrecht, denn es iſt nur der Kopf eines Modells, der wiederholt vorkömmt. Dieſelbe Figur ward, vielleicht aus gleichem Grunde, bereits im XVI. Jahrhundert, als ſich der Nachlaſs Dürers noch in Nürnberg befand, von einem Fälſcher in die Contouren eines unvollendet gebliebenen Kupferſtiches aufgenommen, der Chriſtus am Kreuze darſtellt mit mehreren Figuren, darunter rechts beſagter Johannes. Schon Sandrart gedenkt dieſes groſsen unvollendeten Crucifixes, das ſeitdem als Rarität immer wieder in den Köpfen der Liebhaber ſpuckt [3]). Dagegen wird jedoch der groſse Holzſchnitt: Chriſtus am Kreuze umſchwebt von drei Engeln, welche in Kelchen ſein Blut auffangen [4]), auf eine Zeichnung Dürers aus dem Anfange der zwanziger Jahre zurückzuführen ſein. Nur die alten Drucke, auf denen von dem unteren Engel bloſs der Oberkörper ſichtbar iſt, geben die einfache Gröſse des Entwurfes ſcharf wieder; ſie ſind ſehr ſelten. In den ſpäteren Drucken erſcheint ein zweiter Holzſtock von fremder roher Arbeit unten angefügt, der das Gewand und die Hand des Engels und den Fuſs des Kreuzesſtammes ergänzt. So ward das Blatt zu einem Ablaſsgebete benützt und endlich noch von Derſchau abgedruckt. Im Jahre 1523, da ſich Dürer ſo eifrig mit Apoſtelſtudien beſchäftigte, entwarf er auch noch einmal das letzte Abendmahl zu dem ſchönen Holzſchnitte dieſes Jahres in Querfolio; und zwar verſammelte er die Apoſtel mit dem Heilande um einen langen ſchmalen Tiſch, wie dies die Italiener zu thun pflegten (B. 53). Merkwürdig iſt das Vorſtudium dazu, eine Feder-

1) J. Meyer u. W. Bode, Verzeichniſs der Sammlung Suermondt, Berlin 1875. Nr. 7. Das Bild ſtammt aus der Sammlung des geh. Raths Kirſchbaum in München, verſteigert 1849. Vergl. Heller, S. 199.

2) Rudolph Weigel: Dr. Martin Luther, abgebildet von Albrecht Dürer, mit Holzſch. im Deutſchen Kunſtblatt 1850, Nr. 38, S. 297. Auch lithogr. in L. Förſters Copien aus der Albertina.

3) Heller Nr. 2250; Paſſavant Nr. 109; Retberg Nr. 253. Vergl. Hausmann a. a. O. 39 ff. Es giebt von dieſer Fälſchung auch noch eine täuſchende Copie von Nuſsbiegel.

4) Bartſch 58; Heller 1643.

zeichnung in der Albertina, gleichfalls von 1523; darauf verſuchte es Dürer, Jeſum mit Johannes an die eine Schmalſeite der Tafel links zu ſetzen. Da überzeugte er ſich wohl gleich, daſs es ihm nicht gelänge, die Hauptfigur entſprechend auszuzeichnen; er brachte daher in der Zeichnung für den Holzſchnitt Jeſum wieder an die Längsſeite des Tiſches, in die Mitte des Bildes. So ſprüht die Erfindung aus dem Stoffe, der den Meiſter erfüllt, und die Geſtalten, die er einzeln geſchaffen, wandeln und verkehren, als hätten ſie ihr eigenes Leben.

Es war immer wieder derſelbe Mantel, der auf verſchiedene Weiſe dem Modelle umgeworfen, zu jenen Apoſtelſtudien für den Kupferſtich gedient hat. Ein Wurf aber glückte Dürer beſonders, und er befriedigte ihn ſo ſehr, daſs er ihn nicht bloſs in einer jener Zeichnungen feſthielt, ſondern auch zweimal verwerthete; einmal für das fünfte und letzte Blatt jener Apoſtelfolge, das er 1523 begann, aber erſt 1526 vollendete: St. Philippus [1]). Das anderemal aber verwendete Dürer das Motiv zu dem berühmten weiſsen Mantel des Paulus in den »Vier Apoſteln«. Auf dies Gemälde concentrierte Dürer ſchlieſslich ſeine ganze Aufmerkſamkeit. Die gedankenhafte Art, mit der er an das Werk gieng, iſt ganz geeignet, auch die alte, erſt von der neueſten Forſchung beſeitigte Ueberlieferung zu unterſtützen, nach welcher der Meiſter hiermit zugleich die vier Temperamente der Menſchen habe darſtellen wollen. Welche Bedeutung dieſe Viertheilung für jene Zeit und für Dürer insbeſondere hatte, wurde oben erörtert. Der Schreibmeiſter Johann Neudörffer [2]), welcher zuerſt berichtet, daſs die vier Geſtalten »eigentlich« dieſe Bedeutung haben, war Dürers Zeitgenoſſe; er kannte ihn auch noch perſönlich und konnte ſich daher über die zur Zeit der Vollendung der Bilder herrſchende Auffaſſung nicht leicht täuſchen. Dürer ſelbſt will ja noch in ſeiner gedruckten Proportionslehre ausdrücklich durch die äuſseren Maſse und Verhältniſſe der dargeſtellten Figuren angezeigt wiſſen, welchem der vier Temperamente dieſelben angehören [3]). Es wird daher wohl bei der hergebrachten Erklärung ſein Bewenden haben, nach welcher die Doppeltafel der vier Apoſtel zugleich Prototype der vier Com-

1) Bartſch Nr. 46. Man erkennt noch deutlich unter der 6 der Jahreszahl die urſprünglich vorgeſtochene 3. Die Draperie, wie die ganze Figur kömmt ſelbſtverſtändlich beim Kupferſtiche im Gegenſinne zu Zeichnung und Gemälde.

2) Nachrichten, 37.

3) Proportionslehre, Originalausgabe von 1528; fol. Tiii. »Alſo ſind man vnder den geſchlechten der menſchen allerley art, die zu manicherley bilden nutz zu brauchen ſind, nach der complexion anzuſehen« und auf dem folgenden Blatte: »Alſo iſt durch die maſs von auſsen allerley geſchlecht der menſchen anzuzeigen, welche feurig, lüftig, wessrig oder yrdiſcher natur ſind, dann der gewalt der Kunſt meyſtert alle werk« etc.



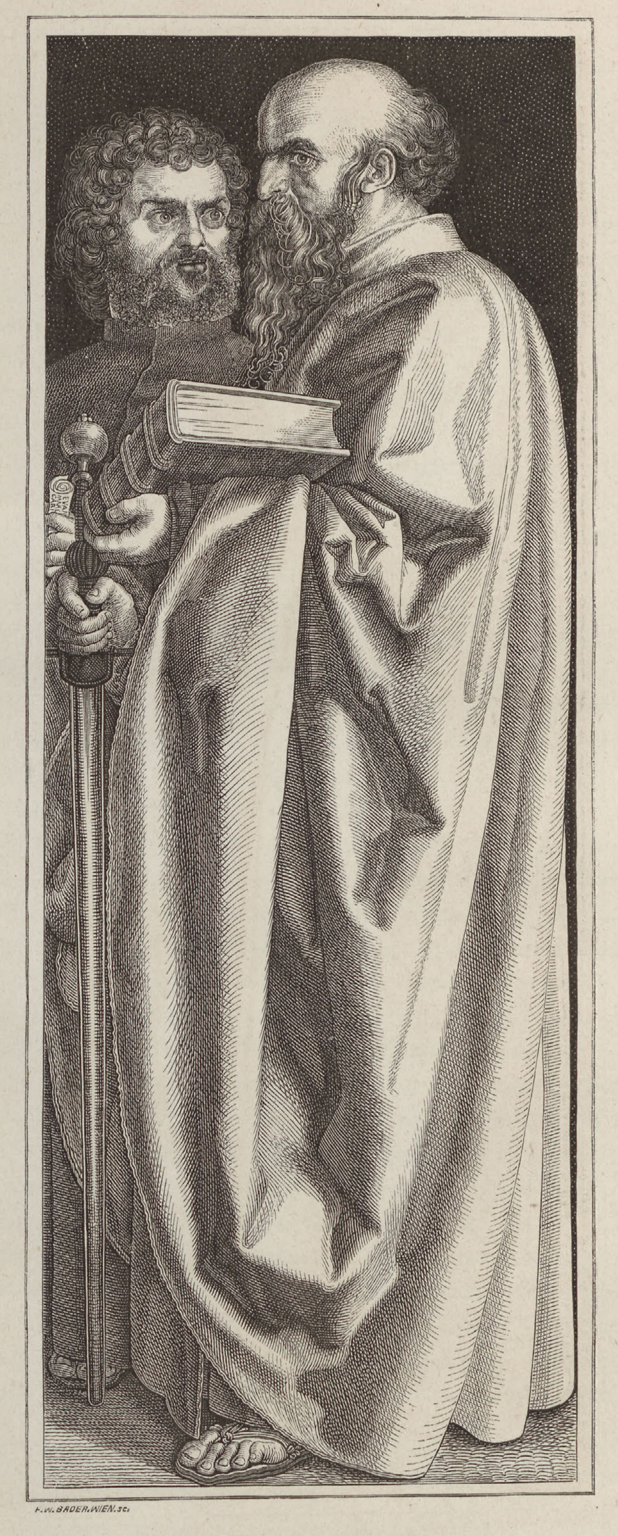


F. W. BADER. WIEN. sc.

Johannes und Petrus.

Gemälde in der Pinakothek zu München.

(Seite 483.)



F. W. BADER. WIEN. sc.

Paulus und Marcus.

Gemälde in der Pinakothek zu München.

(Seite 483.)


Stadt-
bücherei
Elbing

plexionen zeigt und zwar die eine Hälfte die mehr paffiven, die andere die activen Naturen; fo dafs Johannes den Melancholiker und Petrus den Phlegmatiker, Paulus den Choleriker und Marcus den Sanguiniker vorftellt. Der letztere ift, nebenbei bemerkt, gar nicht ein Apoftel, fondern ein Evangelift. Das Werk müfste fomit richtiger heifsen: die vier Apoftel und Evangeliften, oder wenn man will: die vier Temperamente. Die einzig würdige Reproduction des Doppelbildes lieferten bisher die beiden Lithographien von N. Strixner, doch dürfte die pietätvolle Leiftung unferes Künftlers trotz des kleinen Mafsftabes dem Originale ungleich näher kommen.

Schon die Auswahl diefer vier und noch mehr die Verkehrung des Verhältniffes der beiden Apoftelfürften durch entfchiedene Voranftellung des Paulus und Zurückfetzung des Petrus kennzeichnet fcharf Dürers proteftantifchen Standpunkt. Johannes, der Lieblingsevangelift Luthers, ift gleichfalls in den Vordergrund geftellt; in dem feinen Baue des blonden Kopfes hat Retberg [1]) eine Aehnlichkeit mit Melanchton entdeckt, dem allerdings manche Züge entlehnt fein mögen. Er trägt einen rothen, gelbgefütterten Mantel über einem grünen Untergewande und blickt finnend in das geöffnete Buch herab, das den Anfang feines Evangeliums in deutfcher Ueberfetzung erkennen läfst: Im Anfange war das Wort etc. Neben ihm tritt Petrus, ein müder Greis, der verdroffen mit in das Buch hineinfchaut, völlig zurück. An Ausführung und Erhaltung kömmt diefe linke Hälfte des Werkes der anderen keineswegs gleich. Insbefondere Petrus ift ganz breit angelegt und blofs einzelne Feinheiten darüber gefetzt. Durch eine fpätere Uebermalung fcheint fogar das Profil des Johannes verändert zu fein, indem die Ausladung von Stirne und Nafe merklich verftärkt wurde, wie noch deutlich an dem Pentimento erfichtlich ift.

Auf der rechten Hälfte erfcheint der eigentliche Held des Meifters, Paulus, der Heidenapoftel, eine der grofsartigften Geftalten, an Erfindung nur vergleichbar Dürers Chriftusideal. Freilich kömmt fein Paulus an Seelenadel dem göttlichen Dulder nicht gleich, der Petrus befahl das Schwert in die Scheide zu ftecken. Er ift nicht der Märtyrer, vielmehr der Mann des Kampfes, der das mächtige Schwert in der Fauft hält, mehr um felbft zu richten, als um gerichtet zu werden. Betrachtet man diefe breite markige Figur, wie fie feft auf den Füfsen dafteht, ganz von den Falten des langen, weifsen Mantels verhüllt, unter dem blofs ganz unten am Fufse und oben an der

1) Nürnbergs Kunftleben, Stuttg. 1854. S. 117. Als ein Spiel des Schickfals ward öfter auch die auffallende Aehnlichkeit diefer fchmächtigen Johannesgeftalt mit derjenigen Friedrich Schillers hervorgehoben.

rechten Handwurzel ein wenig von dem blutrothen Untergewande hervorblickt; wie diefes fonnengebräunte, rundgewölbte, knochige Haupt auf dem Stiernacken ruhig von der Seite herausblickt, wie aus einem Hinterhalte, die Zornader an der Schläfe gefchwellt: da glaubt man, er müfste im nächften Momente losbrechen mit Wort und Hieb, um zu fiegen, zu vernichten. Und hinter ihm fteht blafs und bebend vor krampfhafter Aufregung fein Begleiter Marcus, der Evangelift, als fuchte er begierig den Gegner, als fchaute er aus nach des Meifters künftiger That. Die Unruhe in dem verftörten Gefichte des Marcus wird gegenwärtig noch dadurch vermehrt, dafs die Farbe im Fleifche ftark zerriffen ift. Ein fchädliches Pigment fcheint diefe Riffe in dem kalten grauen Tone fchon frühzeitig veranlafst zu haben. Derfelbe fteht in ftarkem Gegenfatze zu der tiefen röthlichen Hautfarbe des Paulus, deffen Lebendigkeit auch durch die daraufgefetzten hellen Glanzlichter noch erhöht wird. Uebrigens ift St. Paulus, und nur diefer mit gränzenlofer Liebe bis in's Kleinfte ausgeführt und faft ganz gut erhalten. Ein Wunderwerk plaftifcher Malerei ift zumal fein Mantel, der vom ziemlich tiefen Dunkel in den Schatten durch eine reiche Abftufung grünlich grauer Mitteltöne in den höchften Lichtern bis zum reinen Weifs auffteigt.

Fürwahr, kein würdigeres Denkmal konnte das Zeitalter der Reformation dem Apoftel fetzen, den es zu feinem Bannerträger erkoren hatte und deffen Geiftesverwandtfchaft mit Luther ihm fo klar zu Tage trat. Damit aber ja kein Zweifel obwalte, wie Dürer es gemeint habe, und wie er es mit feinem Gemälde gehalten wiffen wollte, fetzte er in zierlicher gothifcher Minuskel fchwarz auf weifs unter jede der beiden Hälften Bibelftellen aus den Schriften der Dargeftellten nach Luthers Ueberfetzung. Die Einleitung bildet folgender Mahnruf an die Staatsgewalt:

»Alle weltlichen Regenten in diefen gefahrvollen Zeiten follen billig acht haben, dafs fie nicht für das göttliche Wort menfchliche Verführung annehmen, denn Gott will nichts zu feinem Worte gethan, noch dannen genommen haben. Darum höret diefe trefflichen vier Männer Petrum, Johannem, Paulum und Marcum! Ihre Warnung:

Petrus fpricht in feiner II. Epiftel im 2. Capitel alfo: Es waren aber auch falfche Propheten unter dem Volke, wie auch unter euch fein werden falfche Lehrer, die neben einführen werden verderbliche Secten und verleugnen den Herrn, der fie erkauft hat; und werden über fich führen eine fchnelle Verdammnifs. Und viele werden nachfolgen ihrem Verderben, durch welche wird der Weg der Wahrheit verläftert werden. Und durch Geiz mit erdichteten Worten werden fie an euch hantieren; über welche das Urtheil von lange her nicht fäumig ift und ihre Verdammnifs fchläft nicht.

Johannes in feiner I. Epiftel im 4. Capitel fchreibt alfo: Ihr Lieben, glaubt nicht einem jeglichen Geift, fondern prüfet die Geifter, ob fie von Gott find; denn es find viel falfcher Propheten ausgegangen in die Welt. Daran erkennet den Geift Gottes: Ein jeglicher, der da bekennet, dafs Jefus Chriftus ift kommen in das Fleifch, der ift von Gott;

und ein jeglicher Geift, der da nicht bekennet, dafs Jefus Chriftus ift kommen in das Fleifch, der ift nicht von Gott. Und das ift der Geift des Widerchrifts, von welchem ihr habt gehört, dafs er kommt, und ift jetzt fchon in der Welt«.

Es ift ein deutlicher Proteft gegen die Neuerer, die radicalen Sectierer, gegen Wiedertäufer und Deiften, den Dürer hier den beiden contemplativen Geiftern, den Männern des Beharrens, in den Mund legt. Dafür wenden fich die energifchen, kampfbereiten Naturen auf der anderen Seite gegen den mächtigeren Feind, gegen die Anhänger des Alten, gegen die fittenlofen Priefter und die meinungsftolzen Humaniften. Dürer fügt ihnen die Worte bei:

»In der II. Epiftel an Timotheus im 3. Capitel fchreibt S. Paulus alfo: Das follft du aber wiffen, dafs in den letzten Tagen werden greuliche Zeiten eintreten, denn es werden Menfchen fein, die von fich felbft halten, geizig, ftolz, hoffärtig, Läfterer, den Eltern ungehorfam, undankbar, ungeiftlich, unfreundlich, ftörrig, Schänder, unkeufch, ungütig, wild, Verräther, Frevler, aufgeblafen, die mehr lieben die Wolluft, denn Gott, die da haben die Geberde eines gottfeligen Wandels, aber feine Kraft verleugnen fie. Und von folchen wende dich. Aus denfelben find die, die Häufer durchlaufen und führen die Weiblein gefangen, die mit Sünden beladen find, und fahren mit mancherlei Lüften. Lernen immerdar und können nimmer zur Erkenntnifs der Wahrheit kommen.

Sanct Marcus fchreibt in feinem Evangelium, im 12. Capitel alfo: Und er lehret fie und fprach zu ihnen: habt acht auf die Schriftgelehrten. Die gehen gern in langen Kleidern und laffen fich gern grüfsen auf dem Markte, und fitzen gern obenan in den Schulen und über Tifch. Sie freffen der Wittwen Häufer und wenden langes Gebet für. Diefelben werden defto mehr Verdammnifs empfahen«.

Dafs Dürer diefe deutlichen Mahnrufe unter die Bilder fetzte, hatte feinen befonderen Grund, denn er hatte fie zum Vermächtnifs für feine Vaterftadt beftimmt. Im Herbfte des Jahres 1526 überfandte er diefelben an den Rath mit einem Schreiben, in dem er fagte, wie er fchon längft geneigt gewefen wäre, demfelben ein »kleinwürdiges« Gemälde zum Andenken zu verehren, wie er dies aber wegen der Mangelhaftigkeit feiner »geringfchätzigen Werke« habe unterlaffen müffen, »dieweil ich gewufst, dafs ich mit denfelben vor Euer Weisheit nicht ganz wohl hätte beftehen können. Nachdem ich aber diefe vergangene Zeit eine Tafel gemalt und darauf mehr Fleifs denn auf andere Gemälde gelegt habe, achte ich niemand würdiger, die zu einer Gedächtnifs zu behalten, denn Euer Weisheit«. Deshalb verehrt er fie hiermit dem Rathe, unterthänigen Fleifses bittend, derfelbe möge fein kleines Gefchenk gefällig und günftig annehmen [1]). Der Rath willfahrt Dürers Anfinnen am 6. October 1526, doch will derfelbe die Doppeltafel von dem Meifter nicht umfonft hinnehmen, »fondern es fei derfelbe ihm für fein Werk zwar dankbar und erbötig es zur Gedächtnifs zu behalten, nicht minder aber auch

1) Campe, Reliquien, 57; Dürers Briefe, 57.

erbötig, ihm dafür zu bezahlen, was er daran verdient habe«. Und da Dürer keinen Preis angeben wollte, erhielt er zum Gegengefchenke 100 Gulden; dazu feine Frau 12 und fein Diener 2 Gulden Rheinifch [1]). Die Tafeln wurden in der Lofungsftube aufgehängt.

Gerade ein Jahrhundert lang hielt man das Vermächtnifs Dürers auf dem Rathhaufe zu Nürnberg in Ehren. Da bewarb fich im Jahre 1627 der Kurfürft Maximilian von Baiern fo eifrig um die Gemälde, dafs der Rath am 27. Auguft des Jahres ihm diefelben überliefs [2]). Merkwürdig ift dabei das Gutachten, in welchem der Rathsconfulent Dr. Oelhafen das Ergebnifs der Vorberathungen zufammenfafste. Man hatte zuvor täufchende Copien von Georg Gärtner nach den beiden Tafeln Dürers anfertigen laffen, und diefe follten dem Kurfürften zugleich mit den Originalen eingefandt werden. In den Beweggründen dazu heifst es nun, dafs die beften Nürnberger Maler erkennen, dafs die Copie »nicht weit von dem Originale ftreiche«; dafs ferner das Original defect und darum die Hoffnung vorhanden fei, der Kurfürft werde die Copie vorziehen; am Marcus fei das ganze Geficht, am Johannes der Rock fehr fchadhaft; endlich feien »dem Originale aus den vier Evangeliften folche Sprüche vom Widerchrift, von Menfchenfatzungen und Hoffahrt beigegeben, dafs die Jefuiter zu München ohne Zweifel die Zurückfendung derfelben anrathen werden«. Im letzten Punkte hatte man fich zwar nicht fo ganz verrechnet. Maximilian wufste fich aber zu helfen; er liefs die unbequemen Unterfchriften von den Originalen wegfchneiden und an die Copien anfetzen, die er fchleunigft nach Nürnberg zurückfchickte. So befinden fich diefelben noch mit den angeflickten ächten Infchriften dort auf dem Rathhaufe [3]).

Schwerlich dürfte fich ein zweites Kunftwerk aufweifen laffen, das bei fo grofsartiger Einfachheit fo gedankenfchwer, fo reich an tieferen geiftigen Beziehungen ift, wie die Vier Apoftel oder die Vier Temperamente von Dürer. Sie find fein Teftament als Künftler, als Menfch, als Patriot und als evangelifcher Chrift. Diefen Bildern gegenüber verftehen wir die Ausfprüche, die Dürer in jenen Jahren gegen Melanchton that und von denen diefer am 17. December 1547 in feinem Briefe an Georg von Anhalt fchreibt [4]): »Ich erinnere mich,

---

1) Baader, Beiträge I, 9; Dürers Briefe, 181.

2) Baader, Beiträge I, 12—14.

3) A. Reindels Stich ift zumeift nach diefen Copien gemacht und daher ungenügend und ftumpf in den Formen. Den letzten Reft von Dürers Werken, der dann noch auf dem Rathhaufe geblieben war, verfchenkte der Rath im Jahre 1635 an König Karl I. von England, der fich dafür in einem Schreiben de dato e nostro palatio Westmonastrj die XVIII. Martij 1636 bedankte. Baader, Beiträge, 14.

4) Memini virum excellentem ingenio et virtute Albertum Durerum pictorem dicere, se iuvenem floridas et maxime varias

wie der an Geiſt und Tugend ausgezeichnete Mann, der Maler Albrecht Dürer ſagte, er habe als Jüngling die bunten und vielgeſtaltigen Bilder geliebt, und habe bei der Betrachtung ſeiner eigenen Werke die Mannigfaltigkeit eines Bildes ganz beſonders bewundert. Als älterer Mann habe er aber begonnen, die Natur zu beobachten und deren urſprüngliches Antlitz nachzubilden, und habe erkannt, daſs dieſe Einfachheit der Kunſt höchſte Zierde ſei. Nun nicht mehr im Stande, dieſe zu erreichen, habe er bei der Betrachtung ſeiner Bilder nicht mehr wie früher Bewunderung empfunden, ſondern ſeiner Schwachheit geſeufzt«. Und ähnlich erinnert ſich Melanchton in einem Briefe an Hardenberg, von Dürer gehört zu haben, daſs er in ſeiner Jugend an der Darſtellung ungeheuerlicher und ungewohnter Geſtalten Gefallen gefunden habe; nun im Alter wäre er zwar bemüht, der Natur ſo treu wie möglich nachzufolgen, doch die Erfahrung belehre ihn, wie ſchwer es ſei, von der Natur nicht abzuweichen [1]). Oefter noch kömmt Melanchton auf die raſtloſe Selbſtkritik zu ſprechen, zu der ſich Dürer bekannte: wie er ſich zwar auf ſeine eben vollendeten Bilder viel zu gute gethan, dann aber, aus der Ferne der Zeit geſehen, hätte er ſich ihrer nur geſchämt; und was er mit dem gröſsten Fleiſse gemacht habe, das habe ihm ſchon nach drei Jahren ſo ſehr miſsfallen, daſs er es kaum ohne groſsen Schmerz anſehen konnte [2]).

---

picturas amasse, seque admiratorem suorum operum valde lætatum esse contemplantem hanc varietatem in aliqua pictura. Postea se senem coepisse intueri naturam et illius nativam faciem imitari conatum esse, eamque simplicitatem tunc intellexisse summum artis decus esse. Quam cum non prorsus adsequi posset, dicebat se iam non esse admiratorem operum suorum ut olim, sed sæpe gemere intuentem suas tabulas ac cogitantem de infirmitate sua. Tantum cum fuerit illius viri studium in arte non summa, sæpe doleo et indignor, non esse similem diligentiam nostri ordinis in quærenda simplicissima explicatione doctrinæ coelestis. Abgedruckt: Melanchton, Epistolarum L. I. Viteb. 1570. p. 100. Strobel Miscell. lit. Inh. VI. 210.

1) Epistt. ad Alb. Hardenbergium, Bremæ 1589. fol. G. 3. und Strobel a. a. O. Memini Durerum pictorem, qui dicebat se adolescentem in pingendo amasse monstrosas et inusitatas figuras: nunc senem intueri naturam et conari, quantum omnino posset eam maxime imitari, sed experiendo se cognoscere, quam difficile sit non aberrare a natura. Und in den Briefen an Joachim Camerarius S. 303, machte dann Melanchton davon auch die ſchöne Nutzanwendung auf die Schreibweiſe des Freundes: Propemodum ut Dureri picturas, ita scripta tua discerno; Durerianæ grandes et splendidæ omnes, sed posteriores minus rigidae et quasi blandiores fuerunt. Ita cum nunc copiam et splendorem ames et sonum grandiorem, efficies postea, ut quasi nonnihil remissis fidibus oratio sit etiam hilarior, qualis est oratio tua fere in familiaribus epistolis etc.

2) Manlius, Loc. com. coll. Bas. 1563, II, 22: Audivi a Durero, qui dicebat, se mirabiliter delectari picturis suis recens factis, postea cum ex intervallo temporis easdem aspiceret, earum ipsum valde pudere. Und daſelbſt II, 301: Albertus Durerus saepe dicebat, quod cum pinxisset aliquid, qua potuisset summa cura et diligentia, ac deinde post triennium idem inspiceret, mirabiliter displiceret, ita ut vix sine ingenti dolore intueri posset.

Wir haben Beifpiele genug kennen gelernt, an denen der unermüdliche Trieb Dürers nach Selbftverbefferung zutage trat, zum Theile folche, bei denen ein anderer Zweck als die Befriedigung des gebefferten eigenen Urtheiles gar nicht abzufehen ift. Nur eins fei denfelben noch hinzugefügt. Es ift eine Federzeichnung in der Albertina von 1524, darftellend die Anbetung der drei Könige. Selbft in dem verkleinerten Facfimile, das hier beifolgt, erkennt man noch die zweierlei Dinte, die lichtere womit die heilige Familie, die dunklere womit die Gruppe der Könige gemacht ift, ein Zeichen der zwei verfchiedenen Stunden, welche der Conception gewidmet waren. Gerade zwanzig Jahre früher behandelte Dürer dreimal denfelben Auftritt: in Clairobsur für die »grüne Paffion«, in Holzfchnitt für das Marienleben und in dem Gemälde der Uffizien in Florenz — in weitem, luftigem Raume, in bunter blühender Landfchaft. Um wie viel einfacher, urfprünglicher und grofsartiger hat er den Gedanken nun gefafst! Die Gottesmutter, ganz nordifch eingehüllt, mit dem wohlverwahrten Wickelkinde ift voll Demuth und Hoheit zugleich; daneben der fchlichte Nährvater befcheiden die Hutkrempe drehend; dem gegenüber die majeftätifche Geftalt des greifen mittleren Königs; und alles auf Einem Plane in einem knappen Raume. So gelangte Dürer ohne fremde Mufter auf feine eigene Art und durch mühfam errungene Ueberzeugung zu jener einfachen Gröfse der malerifchen Darftellung, um derentwillen Michelangelo ihn und die ganze deutfche Kunft fo fcharf getadelt hat. Doch giebt Dürer darum den inneren Gehalt, die geiftige Bedeutung des Kunftwerkes nicht auf. Er hört nur auf damit zu fpielen, indem er Form und Inhalt zufammendrängt. Ohne fich zu blähen und zu recken wachfen fo feine Geftalten von innen heraus riefengrofs und ideengewaltig.

Als fich nun Dürer in diefem Sinne noch auf eine letzte künftlerifche That befann, gedachte er zugleich fein Votum abzugeben über die Richtung, die er in den kirchlichen Wirren der Zeit eingehalten wiffen wollte. All die Gegenfätze, welche in ihm felbft gerungen und feine Seele bedrängt hatten, wünfchte er zu verföhnen, indem er die äufserften Parteien, die nun in feinem Gefichtskreife gegen die Reform ankämpften, gleicherweife ablehnte. Mit den beften Männern feines Volkes ahnte er, welches Verhängnifs aus folcher Zwietracht erwachfen mufste, und er dachte grofs genug, um fein eigenes Selbft dem allgemeinen Wohle unterzuordnen. Für ihn den Maler lag darin mehr Ueberwindung, als für manchen ftarren Gelehrten, denn die Sache der Kunft lag durch die Reformation arg darnieder. Dürer aber liefs fich dadurch weder in feiner mafsvollen fortfchrittlichen



Anbetung der heil. drei Könige. Federzeichnung in der Albertina zu Wien.

F.W. BADER. WIEN.

Auffaſſung noch in dem Glauben an die hohen Aufgaben ſeines künſtleriſchen Berufes beirren. »Unangeſehen jetzt — ſchreibt er 1525 in ſeiner Vorrede zur »Unterweiſung der Meſſung« — bei uns und in unſeren Zeiten die Kunſt der Malerei durch Etliche ſehr verachtet wird und man ſagen will, ſie diene zur Abgötterei; wird doch ein jeglicher Chriſtenmenſch durch ein Gemälde oder Bildniſs ſo wenig zu einem Aberglauben verleitet, als ein frommer Mann zu einem Morde dadurch, daſs er eine Waffe an ſeiner Seite trägt. Das müſste wahrlich ein unverſtändiger Menſch ſein, der Gemälde, Holz oder Stein anbeten wollte. Darum bringt ein Gemälde mehr Beſſerung, als Aergerniſs, wenn es ehrbar, kunſtvoll und wohl gemacht iſt«.

So mannigfach aber auch die geiſtigen Vorausſetzungen waren, die wir Dürer bei der Erfindung ſeines letzten Gemäldes zuſchreiben muſsten, wir ſind damit, glaube ich, noch nicht zu Ende. So wie die Vier Apoſtel vor uns daſtehen, erſcheinen ſie doch nur wie Bruchſtücke eines gröſseren, niemals vollendeten Ganzen; es ſind — ich kann mich des Eindruckes nicht erwehren — nur die beiden Innenflügel eines rieſigen Altarwerkes, deſſen ungemaltes Mittelbild wir wohl niemals errathen werden. Sollte ſich dieſe Annahme näher begründen laſſen, dann wäre wohl auch die Frage erlaubt, ob das andere Doppelbild, Adam und Eva von 1507, das damals noch in Dürers Werkſtatt ſtand und dann ebenfalls auf das Rathhaus kam, nicht etwa als Auſsenflügel für denſelben Plan hätte verwendet werden ſollen. Vielleicht wollte er noch einmal die Markſteine zwiſchen Sündenfall und Erlöſung in ſeiner Weiſe umſchreiben. Erſchien ihm aber die Aufgabe, die er ſich geſtellt hatte, zu groſs, oder ſanken ihm bei der Arbeit bereits die Kräfte; genug er begnügte ſich mit der Ausführung der beiden inneren Seitenflügel und vereinigte dieſelben unter Beifügung der Inſchriften zu einem nothdürftig abgeſchloſſenen, ſcheinbaren Ganzen. Das groſse Werk, welches Dürer zu einem Denkmale der Reformation beſtimmt hatte, blieb ſo wie dieſe ſelbſt ein Stückwerk.



XVII.

Krankheit, Tod und schriftlicher Nachlass.

»Wan es ist nit müglich, der woll lebt ,daz
er übell abscheid son dyser welt«.

Dürer.



Trübe genug sollte sich noch der Lebensabend Dürers gestalten. Die gröſste Qual für einen Feuergeist, das jahrelange Hinschleppen eines siechen Körpers, sollte auch ihm nicht erspart bleiben. Schon in seinen jüngeren Jahren klagt Dürer über vorübergehende Erkrankungen, so 1503 und 1507, da er am 28. August an Jakob Heller schreibt, daſs er die Zeit her lange vom Fieber geplagt und dadurch an der Arbeit verhindert war[1]). Uebermäſsige Anstrengung und gleichzeitige Vernachläſsigung der regelmäſsigen Körperbedürfnisse mögen öfter solche Anfälle verursacht haben, ohne daſs denselben noch ein bestimmtes Leiden zu Grunde lag. Auch scheint Dürer immer wieder auf eine sorgsame Pflege zur Herstellung seiner Gesundheit und Arbeitskraft bedacht gewesen zu sein.

Erst die Niederländische Reise untergrub dauernd die Gesundheit Dürers. Indeſs er der Pest, welche in Nürnberg wüthete, zu entrinnen vermeinte, holte er sich am Gestade der Nordsee die tückische Krankheit, die ihn vor der Zeit dahinraffen sollte. Die ungewohnten Strapazen der Reise, die ungeordnete Lebensweise im fremden Lande und die fortgesetzten Verlockungen einer überreichlichen und üppigen Gastfreundschaft schädigten den immerhin zarten Organismus des Meisters rascher, als es die lebenslangen Excesse des Genius vermocht hatten. Auch können wir Dürer doch nicht ganz frei sprechen von der alten germanischen Erbsünde, von der Prinz Hamlet sagt, sie mache verrufen uns in Ost und West. Der Wein spielt eine ziemliche Rolle

1) Siehe oben S. 243, und Dürers Briefe, 24.

in dem niederländifchen Tagebuche Dürers, und fo manchen Stüber verzeichnet er als mit luftigen Gefellen vertrunken und verfpielt. Der häufige, wenn auch nicht übermäfsige Weingenufs mag das Uebel, an welchem Dürer fpäter litt, vorbereitet und gezeitigt haben.

Ein ernftliches Unwohlfein befällt Dürer zuerft auf der abenteuerlichen Fahrt nach Zeeland, die er im December 1520 unternahm, blofs um den vom Sturmwinde an's Land gefchwemmten Wallfifch zu fehen. Ahnungslos deutet Dürer felbft das Ungefunde der Küftengegend an, indem er von dem Riefenthiere fagt: »Und der Fifch kam nicht vom Land; das Volk fähe gern, dafs er fort wäre, denn fie fürchten den Geftank; denn er ift fo grofs, dafs fie meinen, man könne ihn nicht in einem halben Jahre zerhauen und Thran aus ihm fieden«. Gleichwohl hatte ihn, als Dürer endlich ankam, die Fluth wieder fortgenommen. Unterwegs kaufte Dürer für theures Geld eine Kotze, offenbar zum Schutze gegen das kalte ftürmifche Wetter, wo nicht bereits gegen Fieberfchauer. Denn im Frühjahre darauf, oder noch fpäter, trug Dürer die Bemerkung nach: »Und da ich vormals in Zeeland war, da überkam mich eine wunderliche Krankheit, von der ich nie von keinem Mann gehört, und diefe Krankheit hab' ich noch«. Er gedenkt deffen bei Gelegenheit einer neuerlichen Erkrankung in der dritten Woche nach Oftern, d. i. vom 14.—20. April 1521; da überfiel ihn wieder ein »heifses Fieber mit einer grofsen Schwäche, Unluft und Hauptweh«. Wir können natürlich nicht beurtheilen, ob und in wie ferne die beiden Anfälle mit einander in Beziehung ftanden. Nur kränkelt Dürer feitdem fort; es mehren fich feine Auslagen für den Arzt, den Apotheker und die Apothekerin, welche letztere die Gefchäfte des Baders verfieht. Das einzige Anzeichen, welches wir bei diefen Anläffen über die Natur der Krankheit erhalten, läfst auf irgend ein Unterleibsleiden fchliefsen.

Deutlicher erklärt fich Dürer felbft an einer anderen Stelle und in feiner Art über fein Uebel. Es ift eine colorierte Federzeichnung in der Kunfthalle zu Bremen. Darauf hat fich Dürer in kleinem Mafsftabe felbft abgebildet ftehend bis an die Schenkel fichtbar, ein klein wenig linkshin gewandt und ganz nackt bis auf das Schamtuch. Der kräftig fkizzierte Kopf läfst auf die Jahre bald nach 1520 fchliefsen, das Haar ift noch lang, doch ift die Löwenmähne lückenhaft geworden, der Bart ift länger und ftärker als früher, der Körper erfcheint noch kräftig und muskulös. Die Umriffe find mit der Feder in Tufche gezeichnet, das Haar bräunlich, das Fleifch röthlich laviert; die linke Hand hält er nach rückwärts, mit der rechten jedoch zeigt er auf einen gelb angelegten rundlichen Fleck, den er an feiner linken Seite

zwifchen der Magengrube und der Weiche angebracht hat. Oben ftehen von feiner Hand die erklärenden Worte: »Do der gelb Fleck ift vnd mit dem Finger drawff dewt, do ift mir we«. Die Zeichnung hat Dürer ohne Zweifel behufs brieflicher Confultierung eines Arztes gemacht[1]); diefelbe fcheint aus den Niederlanden zu ftammen und könnte von Dürer nachträglich aus der Heimath an einen feiner Aerzte in Antwerpen, Meifter Jacob oder Braun, gefchickt worden fein. Mit gewohnter Gründlichkeit entkleidete fich Dürer zu dem Zwecke und zeichnete fich fo vor dem Spiegel. Sicher hat er den Umkreis der fchmerzhaften Stelle in der Milzgegend forgfältig abgetupft. Auf die Verhältniffe der Lebensgröfse übertragen, hat diefelbe etwa den Umfang eines grofsen Handtellers. Die dauernde Schmerzhaftigkeit diefer Stelle belehrt uns wohl über den eigentlichen Sitz des Uebels, und die genaue Befchreibung derfelben, zufammengehalten mit den fonftigen Nachrichten über den Verlauf von Dürers Krankheit, geftattet vielleicht heute noch eine Diagnofe derfelben. Es war vielleicht, wie fchon Eye vermuthete, ein Wechfelfieber, das er fich an den Mündungen der Schelde und Waal geholt hat und das mit fchmerzhaften Anfchwellungen der Milz verbunden zu fein pflegt. Dies wäre vollends aufser Frage geftellt, wenn wirklich die Wendung in dem Briefe an den Kurfürften Albrecht von Mainz vom 4. September 1523: »Ich hab' heuer bei Zeiten eh' ich krank ward E. k. G. etc. zugefchickt« — fo zu verftehen wäre, als ob Dürer feine Erkrankung jedesmal vorausgefehen hätte, diefelbe fomit eine periodifch wiederkehrende gewefen wäre[2]). Auch die weiteren Symptome der Abmagerung und des rafch eintretenden Endes würden dem Wechfelfieber entfprechen.

Dürer ftarb unerwartet eines plötzlichen Todes. Darin ftimmen alle Nachrichten überein. Nicht einmal Pirkheimer fand Zeit an fein Sterbebette zu eilen und Abfchied zu nehmen, wie er dies eingangs feiner Elegie auf Dürers Tod ausdrücklich bezeugt mit den erfchütternden Worten:

»Der du mir fo lange Jahre am innigftenverbunden warft, Albrecht, du meiner Seele befter Theil, mit dem ich ficher trauter Zwiefprach gepflogen, der du meine Worte bewahrt im treuen Bufen! Warum verläfseft du, Unfeliger, plötzlich den trauernden Freund und enteileft rafchen, nimmer rückkehrenden Schrittes. Nicht vergönnt war es mir, das theure Haupt zu berühren, die Hand zu faffen und dem

1) Das Blatt, 118 Millimeter hoch, 107 breit, trägt auf der Rückfeite holländifche und englifche Auffchriften und gieng durch die Sammlungen Greffier, Fagel, Roscoe Klugkift.

2) Reliquien, 54. Dürers Briefe 47.

Scheidenden ein letztes Lebewohl zu ſagen; denn kaum hatteſt du die müden Glieder dem Lager vertraut, als auch ſchon der Tod eilends dich dahinraffte« etc. [1]

So hinderte die Krankheit Dürer bis kurz vor ſeinem Tode nicht ganz an ſeiner Thätigkeit. Wohl aber muſste er ſich im geſelligen Verkehre, bei dem es damals in Nürnberg, zumal in Pirkheimers Hauſe, ohne reichlichen Genuſs von Speiſe und Trank nicht abgieng, manche Zurückhaltung auferlegen. Er war ſchlieſslich ſehr abgemagert oder, wie ſich Pirkheimer in ſeiner böſen Epiſtel an Tſcherte ſpäter ausdrückte: »er war ausgedorrt wie ein Schaub (das iſt ein Bündel Stroh), durfte nirgends keinen guten Muth mehr ſuchen« etc. Ueber Dürers Ausſehen in ſeiner letzten Zeit giebt uns ein groſses Profilbildniſs Aufſchluſs, das nach ſeinem Tode im Jahre 1528 in Holzſchnitt veröffentlicht wurde [2]. Es zeigt den 56jährigen Meiſter freilich ſtark verändert und über Gebühr gealtert. Die groſse Naſe ſpringt auffallend ſtark hervor, desgleichen die Backenknochen, daſs der ganze Kopf dadurch kürzer und kleiner erſcheint. Das Haar iſt ſtraff und in der Halshöhe abgeſchnitten; die Bärte ſind auch kurz, aber ſtark, voll und borſtig vorſpringend, die Kopfhaltung erſcheint etwas vorgebeugt — das iſt nicht mehr das Löwenhaupt von ehedem, es iſt der entkräftete Mann, der vor der Zeit zur Grube ſchwankt. Die Zeichnung zu dieſem Holzſchnitte iſt freilich wohl erſt nach Dürers Tode von irgend einem befreundeten Kunſtgenoſſen gemacht, vielleicht mit Zuhilfenahme der Todtenmaske; denn nach einer Handſchrift im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg hätten etliche Künſtler am folgenden Tage nach der Beſtattung das Grab wieder geöffnet, um das Antlitz der Leiche abzuformen [3].

Die feſte Zuverſicht, daſs der Gerechte nur eines guten Todes ſterben könne, hat Dürer gleichwohl nicht getäuſcht. Wir beſitzen zwar keinen Bericht eines Augenzeugen über ſein Hinſcheiden. Das unvorhergeſehne Ereigniſs ſchlieſst einen ſolchen leicht aus. Auſser ſeinem treuen Weibe war vermuthlich ſonſt niemand zugegen, um

---

1) Elegia Bilibaldi Pirckeymheri in obitum Alberti Düreri:

Qui mihi tam multis fueras iunctissimus annis,
Alberte, atque meæ maxima pars animæ,
Quocum sermones poteram conferre suaves
Tutus, et in fidum spargere verba sinum,
Quur subito infelix moerentem linquis amicum
Et celeri properas non redituro pede?
Non caput optatum licuit, non tangere dextram,
Ultima nec tristi dicere verba vale,
Sed vix tradideras languentia membra grabato
Quum mors accelerans te subito eripuit etc.

Abgedruckt als Anhang auf dem vorletzten Blatte der Proportionslehre.

2) Bartſch Nr. 156; Heller 1953 unter Dürers Werken.

3) Reliquien 173; v. Eye, Leben Dürers 518 und 519. Vergl. C. Becker, Archiv f. zeichn. K. 1858. IV, 26.

dem Todten die Augen zuzudrücken. Wir wollen aber annehmen, daſs in ſeinen letzten Träumen die Bitte in Erfüllung gieng, die er beim Tode ſeiner Mutter ausſprach: »Gott der Herr verleih' mir, daſs ich auch ein ſeliges Ende nehme und daſs Gott mit ſeinen himmliſchen Heeren, mein Vater, Mutter und Freunde zu meinem Ende kommen mögen«[1])! Von Camerarius erfahren wir noch, daſs Dürer, obwohl vorzeitig und unvermuthet, doch jenes ſanften, friedlichen Todes verblichen ſei, wie er das Ziel irdiſcher Wünſche iſt[2]).

Dürer ſtarb in der Charwoche am 6. April 1528 in ſeinem 57. Jahre, zu deſſen Vollendung ihm noch 44 Tage fehlten. Seine Leiche ward in der Gruft der Familie Frey auf dem Johannisfriedhofe beigeſetzt. Der nach dortiger Sitte niederliegende, groſse Leichenſtein iſt zu Häupten mit einem aufragenden Pulte verſehen; dasſelbe trägt die ſchlichte Erztafel mit der claſſiſchen Grabſchrift von Pirkheimer:

ME. AL. DV.
QVICQVID ALBERTI DVRERI MORTALE
FVIT, SVB HOC CONDITVR TVMVLO.
EMIGRAVIT VIII. IDVS APRILIS
MDXXVIII[3]).

Darunter das Monogramm des Meiſters. Das in aller Welt berühmte Zeichen genügte aber nicht, Dürers Grabſtätte daheim vor Entweihung zu ſchützen. Der gemeine Gebrauch, daſs das Grab einer Familie nach deren Ausſterben »ausgeräumt« und dem Spitale zur weiteren Benutzung überlaſſen werde, fand auch hier rückſichtslos ſeine Anwendung. Das Geſchlecht der Frey erloſch aber bereits mit Dürers Gattin Agnes und mit deren Schweſter Katharina, die gleichfalls kinderlos war. So begrub denn das Spital bis in's XVII. Jahrhundert der Reihe nach ſechs Pfründner in der Gruft. Dann kaufte Joachim von Sandrart die Grabſtätte, verſah dieſelbe im Jahre 1681 mit ſeinen ſchwülſtigen Inſchriften zum Ruhme Dürers und vermachte ſie der von ihm in Nürnberg gegründeten Akademie. Dieſe wieder widmete ſie dem Begräbniſſe ſolcher fremder Künſtler, welche kein eigenes Grab beſaſsen. Aus dieſen Thatſachen erhellt zur Genüge, daſs der Schädel, welchen man im Jahre 1811 unter mehreren in jener Gruft

---

1) Reliquien 149, Dürers Briefe 138.

2) Vorrede zur lateiniſchen Ausgabe der Proportionslehre 1532: Sed priusquam absolvere omnia et correcta edere, ut cupierat, posset, morte est ereptus placida illa quidem et optabili, sed profecto nostro quidem iudicio præmatura.

3) Dem Gedächtniſſe Albrecht Dürers. Was von Albrecht Dürer ſterblich war, birgt dieſer Hügel. Er verſchied am 6. April 1528. Vergl. auch oben S. 106.

auflas und heute noch in Nürnberg als Dürers Schädel aufbewahrt, gar keinen Anſpruch auf dieſen Namen machen kann.

Mehr Pietät ward an eine andere Reliquie von Dürer gewendet, nämlich an eine Haarlocke, welche ihm am zweiten Tage nach ſeinem Tode vom Haupte abgeſchnitten und ſeinem Freunde dem Maler Hans Baldung Grien in Straſsburg zum Andenken gegeben worden war. Auf dem Blatte Papier, in welches das Haar eingeſchlagen war, haben ſeither die Beſitzer und Erben bis auf die Gegenwart die Geſchichte des ſeltenen Andenkens beglaubigt, ſo daſs an der Richtigkeit der Ueberlieferung nicht zu zweifeln iſt. Eine andere, davon unabhängige Frage iſt, ob ſich die ſo hoch gehaltene Reliquie auch wirklich in natura bis heute erhalten habe und ob ſie nicht ſchon längſt ein Opfer der Zeit geworden und durch anderes Haar erſetzt worden ſei; denn ſchwerlich dürfte man in den ſeidenweichen blonden Kinderlocken, welche gegenwärtig in einer Glaskapſel aufbewahrt werden, Haare von der Leiche eines kränklichen, nahezu 57jährigen Mannes erkennen. So kam die Reliquie im Jahre 1873 mit H. S. Hüsgens Dürerſammlung an die Akademie der bildenden Künſte in Wien [1]).

Die Kunde von Dürers Tode weckte weit und breit klagenden Wiederhall und es kennzeichnet vollends ſeine geſchichtliche Stellung, wie ſich die erſten Männer ſeiner Zeit und ſeines Volkes bei dieſem Anlaſſe über ihn ausgeſprochen haben. Zunächſt war Nürnberg von dem Verluſte betroffen. So meldete Helius Eobanus Heſſe in einem Briefe an den Erfurter Prediger Johannes Lang, daſs das Hinſcheiden des unvergleichlichen Mannes nahezu die ganze Stadt in Trauer verſetzt habe. Zugleich ſchickte er demſelben das Gedicht, das er in aller Eile zur Leichenfeier verfaſst und veröffentlicht hatte unter dem Titel: Epicedium in funere Alberti Dureri [2]). Ein anderes Exemplar ſeines Epicedium hatte Eoban auch an Luther geſchickt, der ihm darauf antwortete mit dem ſchönen Segenſpruche: »Was Dürer betrifft, ziemt es wohl dem Frommen, den beſten Mann zu betrauern; du aber magſt ihn glücklich preiſen, daſs ihn Chriſtus ſo erleuchtet und zu guter Stunde fortgenommen hat aus dieſen ſtürmiſchen und wohl bald noch ſtürmiſcher werdenden Zeitläuften, damit er, der

1) Thauſing, Hüsgens Dürerſammlung und das Schickſal von Dürers ſterblichen Ueberreſten, Zeitſchrift f. bild. K. 1874. S. 321 ff.

2) Durerus nuper excessit e vita, homo incomparabilis ingenii, cuius causa tantum non tota hæc civitas est in luctu. Nos illi scripsimus τὸ ἐπικήδιον, quod mittimus, sed valde tumultuarie, sic enim exigebatur. Celebraturi sumus hominis memoriam meliori aliquo elogio brevi, in quod et docti viri alii operas locabunt. Hel. Eob Hessii poetæ et amicorum ipsius epiſtolarum familiarium libri XII. Marburg 1543. S. 78.

würdig war, nur das Beſte zu ſehn, nicht gezwungen wäre, das Schlimmſte zu erleben. So ruhe der denn in Frieden bei ſeinen Vätern, Amen«[1])! An Melanchton gelangte die erſte Kunde von Dürers Tode aus Frankfurt. Er wollte die Schreckenspoſt nicht glauben. Als er darauf deren Beſtätigung aus Nürnberg erhielt, faſste er ſeinen Kummer in die wenigen Worte an Camerarius: »Es ſchmerzt mich, Deutſchland eines ſolchen Künſtlers, eines ſolchen Mannes beraubt zu ſehen«[2]).

Wie kühl geht dagegen Erasmus von Rotterdam über das Ereigniſs hinweg. Kurz zuvor hatte er Dürer erſt den Dank abgeſtattet, den er ihm zwei Jahre früher beim Empfange ſeines geſtochenen Bildniſſes und zum Lohne dafür verſprochen hatte. Er hatte ſich damit eben nicht beeilt; Pirkheimer aber unterlieſs es nicht, ihn fleiſsig daran zu mahnen. Im März 1528 erſchien denn Erasmus Schrift über die richtige Ausſprache des Lateiniſchen und Griechiſchen, welche folgende Stelle über Dürer enthält: »Dürers Namen kenne ich ſeit langer Zeit als erſte Berühmtheit in der Kunſt der Malerei. Einige nennen ihn den Apelles unſerer Tage. Ich aber meine, lebte Apelles heute, er würde als ehrlicher Mann Dürer die Palme überlaſſen haben. Apelles bediente ſich zwar weniger und anſpruchsloſer Farben, aber doch der Farben. Dürer jedoch, obgleich auch ſonſt zu bewundern: was drückt er nicht einfarbig, d. i. in ſchwarzen Linien aus? Schatten und Licht, Glanz, Hervortreten und Zurückweichen; dazu je nach der Lage nicht bloſs die ſich gerade darbietende Seite eines Dinges, er beobachtet auch vollkommen Symmetrie und Harmonie. Ja er weiſs auch das gar nicht Darſtellbare, als Feuer, Strahlen, Gewitter, Blitz, Wetterleuchten und Nebel, wie ſie ſagen, auf die Leinwand zu zaubern; alle Leidenſchaften, die ganze aus dem Körper hervorleuchtende Seele des Menſchen, ja faſt die Sprache ſelbſt. Das alles ſtellt er mit jenen ſchwarzen Linien ſo glücklich dem Auge dar, daſs dem Bilde eine Unbill widerführe, wenn man es mit Farben übergienge. Iſt es nicht bewundernswürdiger ohne den buhleriſchen Reiz der Farben das zu leiſten, was Apelles mit Hilfe derſelben geleiſtet hat«[3])?

---

1) De Durero sane pium est optimo viro condolere: tuum vero est gratulari, ut quem Christus tam instructum et beato fine tulit ex his temporibus turbulentissimis, et forte adhuc turbulentioribus futuris, ne qui dignus fuit non nisi optima videre, cogeretur pessima videre. Quiescat igitur in pace cum suis patribus, Amen. Ebendaſelbſt S. 268.

2) Epistolæ ad Joach. Camerarium Leipz. 1569. S. 93: De Dureri morte fama citius huc e Francofordia, quam e Norimberga perlata est, sed ego nolebam tantam rem credere. Doleo tali et viro et artefice Germaniam orbatam esse.

3) Erasmus, De recte latini græcique

Ob Dürer die akademiſche Lobeserhebung des berühmten Gelehrten noch zu Geſichte bekommen hat, iſt nicht bekannt. Sein bald darauf erfolgtes Ableben ſtempelte dieſelbe zu einer Grabrede, was ſie keineswegs hatte ſein ſollen. In der That machte die Nachricht vom Tode Dürers wenig Eindruck auf Erasmus. Am 26. April beſtätigt er Pirkheimern den Empfang eines Briefes, der ihm zu groſsem Troſte gereicht hätte — und doch war dies ohne Zweifel der Brief mit der Trauerbotſchaft. Dann ſchreibt er weiter: »Was nützt es Dürers Tod zu beklagen, da wir ja alle ſterblich ſind? Ein Denkmal iſt ihm geſetzt in meinem Büchlein« — als ob Dürer für ſeine Unſterblichkeit des Rotterdamer Nothhelfers bedurft hätte! Dann erzählt Erasmus gleich weiter von einem Gerüchte, das die Gelehrten zu Baſel ungemein erheitert habe [1]). Die eiſige Gleichgiltigkeit, die aus dieſen Worten ſpricht, iſt umſo merkwürdiger, als ſie gewiſs mit der Art, wie Pirkheimer den Tod Dürers gemeldet hatte, im ſchneidendſten Gegenſatze ſtand. Er war durch den Verluſt des Freundes zu tief erſchüttert, um nicht auch Erasmus gegenüber ein Wort der Klage fallen zu laſſen. Sonſt war Erasmus freilich nicht der Mann, vor dem er ſein Herz hätte ausſchütten können. Dafür beſitzen wir ein anderes Beiſpiel, das uns zeigt, welchen Ausdruck Pirkheimer damals ſeinem Schmerze zu leihen verſtand. Es iſt der Eingang eines Briefes an einen Freund des Namens Ulrich — vermuthlich iſt darunter der Staatsmann Ulrich Varenbüler gemeint, welchem ja auch Dürer mit ſeinem Bildniſſe ein Zeugniſs ſeiner Liebe und Verehrung hinterlaſſen hatte — derſelbe lautet:

»Obwohl ein hohes Alter, mein lieber Ulrich, zu den vornehmſten Wünſchen der Menſchen gerechnet zu werden pflegt, ſo läſst ſich doch kaum etwas Verderblicheres erſinnen, als ein allzu langes Leben; das empfinde ich nun von Tag zu Tag immer mehr. Denn abgeſehen von dem übrigen Ungemach des Alters und von all den verſchiedenen Arten der Krankheiten — was kann es für den Menſchen Beſchwerlicheres geben, als daſs er faſt unaufhörlich nicht nur Kinder und Verwandte, die der Tod ihm raubt, ſondern auch ſeine Freunde und zwar die Geliebteſten unter ihnen betrauern muſs? Und doch obwohl ich ſchon oft den Schmerz empfunden habe, der aus dem Ab-

---

sermonis pronuntiatione. Ulrich Hegner, H. Holbein S. 137. H. Grimm a. a. O. 142—143. Zu derſelben Zeit, am 29. März 1528 ſchrieb Erasmus an H. Botteus: Dürer porträtierte mich, aber ohne eine Spur von Aehnlichkeit.

1) Quid attinet Dureri mortem deplorare, quum simus mortales omnes? Epitaphium illi paratum est in libello meo. Allatus est huc rumor, qui mire doctos exhilaruit etc. Pirkheimeri Opera 281.

leben von Verwandten zu entſpringen pflegt, ſo weiſs ich nicht, ob mir je ein Sterbefall ſolch' einen Gram verurſacht hat, wie er mich jetzt über das plötzliche Hinſcheiden unſeres beſten und theuerſten Albrecht Dürer erfüllt; und das nicht mit Unrecht, denn unter allen Menſchen, die mir nicht etwa durch Bande des Blutes nahe ſtanden, habe ich niemanden ſo ſehr geliebt und ſo hoch gehalten als ihn ob ſeiner zahlloſen Tugenden und ſeiner ſeltenen Rechtſchaffenheit. Eben darum, mein lieber Ulrich, weil ich weiſs, daſs dieſer Schlag uns, Dich und mich gemeinſam getroffen hat, habe ich mich nicht geſcheut, vor allen Dir gegenüber meinem Schmerze die Zügel ſchieſsen zu laſſen, auf daſs wir zuſammen ſolch' einem Freunde den ſchuldigen Thränenzoll weihen. Er iſt dahin, beſter Ulrich, er iſt dahin unſer Albrecht! o unerbittliche Ordnung des Schickſales, o erbärmliches Menſchenloos, o unbarmherzige Härte des Todes! Ein ſolcher Mann, ja ſolch' ein Mann iſt uns entriſſen, indeſs ſo viele unnütze und nichtsnutzige Menſchen eines dauernden Glückes und eines nur allzulangen Lebens genieſsen« [1]).

Mit keinem Worte verräth Pirkheimer hier etwas von der ſchweren Anklage, die er mehr als zwei Jahre ſpäter in dem Briefe an Tſcherte gegen Dürers Gattin geſchleudert hat, als wäre ihr Benehmen vornehmlich die Urſache von Dürers verfrühtem Tode geweſen, als hätte ſie ihn Tag und Nacht zur Arbeit und zum Gelderwerbe gedrängt. Das Unhaltbare dieſer Behauptungen wie deren Geneſis wurde bereits des weiteren erörtert [2]). Wohl mag Dürer bis an ſein Lebensende raſtlos thätig geweſen ſein, ſoweit ihm dies ſeine Körperleiden nur immer geſtatteten. Dazu aber bedurfte es der fremden Aneiferung nicht. »Denn wenn irgend etwas in dieſem Manne war, was einem

---

1) . . . Sane etsi iam sæpius dolorem, qui ex morte necessariorum suboriri solet, expertus fuerim, nescio tamen, an cuiusquam obitus talem mihi unquam luctum attulerit, qualem nunc optimi et amicissimi nostri Alberti Dureri abitus repentinus concitat; nec iniuria, quum neminem omni humano genere, qui mihi sanguinis saltem vinculo iunctus non esset, magis dilexerim, ac pluris ob innumeras eius virtutes probitatemque singularem fecerim. Proinde, mi Udalrice, quum sciam, calamitatem hanc communem mihi tecum esse, potissimum apud te dolori meo habenas laxare ausus fui, quo pariter amico tanto iustas persolveremus lacrimas. Obiit Albertus noster, Udalrice optime! proh fatorum ordo inexorabilis, proh misera conditio humana, proh dura inclementia mortis! Vir talis tantusque nobis ereptus est, quum interim tot inutiles ac nullius frugis homines fortuna (prospera) perpetua vitaque fruantur plus quam diuturna. Pirkheimeri Opp. 399; mit der Auffchrift an den bereits 1524 verſtorbenen Ulrich von Hutten. Dieſelbe unmögliche Adreſſe ſchon von früher Hand führt auch bereits das Concept aus Pirkheimers Nachlaſs auf der Nürnberger Stadtbibliothek; es zeigt Correcturen, wenige unweſentliche Varianten und bricht gleichfalls bei »diuturna« ab.

2) Siehe oben S. 120 ff.

Fehler ähnlich ſah, ſo war es einzig der unendliche Fleiſs und die oft bis zur Ungerechtigkeit an ſich geübte Selbſtkritik«[1]). Der Zuſammenhang, in welchem Camerarius dieſen Ausſpruch thut, deutet allerdings auch darauf hin, daſs Dürer in übermäſsiger Anſtrengung ſich verzehrt habe. Dieſe war aber längſt nur noch theoretiſchen Studien gewidmet und nicht mehr einer, auf Erwerb hinzielenden Kunſtproduction.

Mit der reinen Kunſtthätigkeit hatte Dürer bereits aus freien Stücken abgeſchloſſen, als ihn der Tod ereilte. Die Forſchung nach dem »Grunde der Kunſt« d. h. nach allem für den Künſtler Wiſſenswerthen, die ihm von Jugend auf vorſchwebte, beſchäftigte ihn immer mehr. Hatte er ſich durch ſeine Kunſt äuſsere Unabhängigkeit und Muſse errungen, ſo widmete er ſie nun dieſen, wie er glaubte, grundlegenden Studien und das letzte Jahr ſeines Daſeins mag er ausſchlieſslich damit verbracht haben. Es ſcheint, als habe er fortan nur mehr der Abfaſſung und Drucklegung ſeiner Schriften leben wollen. Damit glaubte er noch ſeine letzte Pflicht gegen das Vaterland und die Nachwelt zu erfüllen. Ein geheimes Wiſſen, das er beim Alterthume vorausſetzte, wollte er der deutſchen Kunſt auf's Neue erſchlieſsen; ſie ſollte darauf ihre künftige Gröſse begründen. Dabei folgte er einem ganz ausgeprägten Zuge ſeines Geiſtes. Die Gelehrtennatur in ihm kam immer deutlicher zu Tage und erfüllte ihn mit dem Ehrgeize, das Streben nach Erkenntniſs in ſich und in Anderen zu befriedigen. Gegen Melanchton äuſserte er einmal: Ein ungelehrter Menſch gleiche einem ungeſchliffenen Spiegel[2]). Und Melanchton hatte eine hohe Meinung von Dürers Urtheil. Daher bewahrte er deſſen Ausſprüche ſo ſorgfältig und führte ſie ſo gerne an zur Bekräftigung ſeiner eigenen. Er nahm wohl auch Dürers Hilfe in Anſpruch bei Erklärung einer ſchwierigen Stelle des Suetonius über eine Statue des Auguſtus[3]). Und den Durſt nach Wiſſen erklärt Dürer ſchon viel früher einmal für die einzige unerſättliche Begierde des Menſchen in ſeiner markigen Redeweiſe: »Alle begehrenden und wirkenden Kräfte des Gemüthes können eines jeglichen

1) Erat autem si quid omnium in illo viro quod vitii simile videretur, unica infinita diligentia et in se quoque inquisitrix sæpe parum æqua. Camerarius, Vorrede zur lat. Uebers. der Proportionslehre 1532.

2) Simile dixit Durerus: Homo indoctus est quasi impolitum speculum. Manlius, Loc. com. coll. II. 67.

3) Melanchton an Camerarius vom 7. Sept. 1526: Scis nos antea in eodem Suetonii loco hæsisse, nec potuisse ſtatuere de eo. Nunc videtur satis planus. Itaque non necesse est, Durero negotium facere, eique si quam nobis operam navavit in hac re, magnas agito gratias et dicito, me παλινῳδῆσαι et correxisse sententiam imprudenter, nec ante re expensa scriptam. Melancht. Epp. Lond. 1642 IV. 41.

Dinges, wie nützlich und luftbar das immer erfcheinen mag, von täglicher Uebung, vielem und überflüfsigem Gebrauche befriedigt, erfüllet und zuletzt verdriefslich werden, allein die Begierde, viel zu wiffen (die da einem Jeglichen von Natur eingepflanzt ift) die ift gegen folche Erfättigung gefreit und aller Verdriefslichkeit ganz und gar nicht unterworfen«[1]).

Denn Dürer hat nicht etwa erft in feinen letzten Jahren mit der Pflege feiner theoretifchen Studien begonnen. Sie find faft fo alt, wie feine Kunftthätigkeit. Wir fahen z. B., dafs feine erften Verfuche in der Proportionslehre bis über das Jahr 1500 hinaufreichen[2]). Wann Dürer aber den Entfchlufs fafste, als Schriftfteller aufzutreten, wann er mit den erften Aufzeichnungen feiner Ergebniffe begann, aus welchen Quellen er fchöpfte und wie hoch feine Verdienfte um die betreffenden Wiffenszweige anzufchlagen find, über alles das find wir noch fehr mangelhaft unterrichtet. Das reiche Material, welches der Meifter in diefer Beziehung in feinen drei gedruckten Büchern und in zahlreichen Handfchriften hinterlaffen hat, bedarf erft noch einer eingehenderen Sichtung und Würdigung. Der Erfte, welcher diefe Seite von Dürers Thätigkeit zum Gegenftande ernfter Studien gemacht hat, war Albert von Zahn[3]). Ein früher Tod hat ihn leider an der weiteren Verfolgung und an dem Abfchluffe derfelben verhindert. So bleiben wir einftweilen auf das von ihm zu Tage Geförderte angewiefen. Darüber hinauszugehen und zu befriedigenden Ergebniffen über die Bedeutung Dürers als Schriftfteller und Gelehrter zu gelangen, kann daher kaum die Aufgabe einer kunftgefchichtlichen Darftellung fein. Dazu fehlt es noch an den nöthigen Vorarbeiten, deren Grundlage zunächft eine kritifche Ausgabe fämmtlicher wiffenfchaftlichen Schriften Dürers bilden müfste. Ich habe daher — wie fchon der Titel diefes Buches anzeigt — von vornherein darauf verzichtet, die theoretifchen Arbeiten des Meifters mit der gleichen Ausführlichkeit zu behandeln, wie feine Kunftwerke. Es konnte nicht meine Abficht fein, ein Buch im Buche zu fchreiben. Glaubte ich doch die längfte Zeit die Studien auf diefem weiten Gebiete den beften Händen anvertraut; und gemeinfam mit A. v. Zahn hoffte ich noch an der weiteren Verfolgung derfelben mich zu betheiligen. Ja es überfteigt vielleicht überhaupt die Kräfte und den Wiffenskreis des Einzelnen, einer fo vielfeitigen Geiftesthätigkeit auf allen ihren Spuren zu folgen. Die Kunft-

1) Jahrb. f. Kunftw. I, 10.
2) Oben S. 222 ff.
3) Dürers Kunftlehre und fein Verhältnifs zur Renaiffance, Leipzig 1866. Die Dürer-Handfchriften des Britifchen Mufeums; Jahrb. f. Kunftw. I. 1—22.

geſchichte ſteht hier vor denſelben ungeheueren Schwierigkeiten, wie bei Lionardo da Vinci.

Unter dieſen Umſtänden fand ich es räthlich, in der geſchichtlichen Darſtellung von Dürers theoretiſchen Arbeiten im Groſsen und Ganzen abzuſehen und nur eine kurze Ueberſicht deſſen, was wir heute davon wiſſen und für wiſſenswerth halten, hier am Schluſſe zuſammenzuſtellen. Das Bild, welches wir von dem künſtleriſchen Entwickelungsgange Dürers gewonnen haben, ward durch die Ausſonderung ſeiner ſchriftſtelleriſchen Thätigkeit keineswegs beeinträchtigt; denn die Kunſtſchöpfungen des Meiſters ſind weit entfernt, mit ſeinen theoretiſchen Ergebniſſen und Vorſchriften überall in Einklang zu ſtehen, noch weniger erſcheinen ſie durch dieſelben bedingt. Wie vielmehr überhaupt alle Kunſttheorie und Kunſtlehre erſt im Gefolge der Kunſtübung auftritt, ſo ſind ſie auch bei Dürer nicht ſo wohl die Träger, als die Frucht ſchöpferiſcher Thätigkeit. Die Kunſt iſt ja immer nur gemacht, nie gepredigt worden; und es darf uns daher nicht Wunder nehmen, wenn wir die kühnen Rathſchläge und ſpitzfindigen Conſtructionen aus Dürers Schriften in ſeinen ganz gleichzeitigen Kunſtwerken oder Entwürfen am wenigſten beobachtet ſehen. Losgelöſt von allen äuſseren Bedingungen nimmt eben die Phantaſie und das Spiel mit ausgeklügelten Formen oft einen abſonderlichen Lauf.

Andererſeits iſt nicht zu leugnen, daſs in dem Maſse, als die Kunſtübung aufhört naiv und unbefangen fortzuſchreiten, als ſie nicht mehr nachgefühlt, ſondern von bewuſsten, reflectierenden Meiſtern ſelbſtändig gepflegt wird, auch das Bedürfniſs einer theoretiſchen Belehrung empfunden und dann wohl auch leicht überſchätzt wird. Wie zeitgemäſs dieſe Beſtrebungen waren, beweiſt die überſchwängliche Anerkennung und die weite Verbreitung, welche die gedruckten Schriften Dürers gefunden haben. Das erſte Buch, welches Dürer veröffentlichte, iſt die Meſskunſt oder »Unterweiſung der Meſſung mit dem Zirkel und Richtſcheit in Linien, Ebenen und ganzen Körpern durch Albrecht Dürer zuſammengezogen und zu Nutz allen Kunſtliebhabenden mit zugehörigen Figuren in Druck gebracht im Jahr 1525«. Es enthält einen Lehrgang der angewandten Geometrie im Anſchluſſe an Euklids »Elemente«. Dürer hebt daher gleich eingangs hervor, wer die Geometrie des »allerſcharfſinnigſten« Euklides verſtehe, der bedürfe der hernach geſchriebenen Dinge gar nicht, denn ſie ſeien allein den Jungen und denen, die ſonſt niemand haben, der ſie treulich unterweiſt, geſchrieben. Deutlicher noch ſpricht er ſeine Abſicht in der dem Werke vorangeſchickten Widmung an Pirkheimer aus: »Günſtiger Herr und Freund! Man hat bisher in unſeren deutſchen

Landen viel begabter Jungen die Kunſt der Malerei lernen laſſen, die man ohne alle Grundlage und bloſs nach einem täglichen Brauche gelehrt hat. Sind dieſelben alſo in Unwiſſenheit, wie ein wilder unbeſchnittener Baum aufgewachſen, wiewohl einige aus ihnen durch beſtändige Uebung eine freie Hand erlangt, ſo daſs ſie ihre Werke zwar gewaltig, aber unbedacht und allein nach ihrem Wohlgefallen gemacht haben«. Er wolle nun allen Kunſtbefliſſenen die nöthige Anleitung geben und nicht allein Malern, ſondern auch Goldſchmieden, Bildhauern, Steinmetzen, Schreinern und allen denen, die des Maſses bedürfen. Demgemäſs iſt ſein Buch mit ausdrücklicher Anwendung auf bildende Kunſt abgefaſst; ſowohl die Projectionslehre zum Behufe der orthographiſchen und perſpectiviſchen Zeichnung, als auch die Anwendung geometriſcher Conſtructionen auf ornamentale Formen, auf Architectur und Schrift und auf die Beſtimmung von proportionalen Gröſsen wird darin gelehrt. Es entſpricht ſomit nach Inhalt und Geſammtanlage der »Divina proporzione« des Luca Pacioli, deſſen Unterricht Dürer vielleicht im Jahre 1506 in Italien genoſſen hat [1]).

Das Buch iſt, wie alle Fachſchriften Dürers reich illuſtriert mit Holzſchnitten. Dürer ſprach ſchon früher einmal in dieſer Beziehung ſeinen Vorſatz aus: »ein jegliches Ding, das Du ſiehſt, iſt Dir glaublicher, denn das, das Du hörſt; ſo aber beides gehört und geſehen wird, faſſen wir das deſto kräftiger und bleibt es uns beſtändiger; deshalb will ich das Werk zuſammenthun, auf daſs man's deſto beſſer merken möge« [2]). Im Jahre 1538 erſchien die »Unterweiſung der Meſſung« zu Nürnberg in zweiter Auflage gedruckt durch Hieronymus Formſchneider mit einigen Verbeſſerungen und vermehrt mit einer Reihe von Holzſchnitten aus dem Nachlaſſe Dürers. Während die erſte Auflage gegen Ende bloſs zwei Darſtellungen von Zeichnern enthält, den welcher den ſitzenden Mann (B. 146), und den welcher die Laute aufnimmt (B. 147) — ein erſter leichter Federentwurf zu letzterem in der Sammlung Suermondt jetzt in Berlin — ſind der anderen Ausgabe noch hinzugefügt Jakob Keſers Durchzeicheninſtrument mit der Schnur oder der Mann, der die Kanne auf eine Glastafel projiciert (B. 148) und derjenige, welcher mittelſt eines Fadengitters ein liegendes Weib in ſtarker Verkürzung auf ein Blatt zeichnet (B. 149). Die erſte Auflage ward 1604 in Arnheim wörtlich nachgedruckt, ſogar ſammt dem Druckfehlerverzeichniſſe. Eine lateiniſche Ueberſetzung der Meſskunſt erſchien unter dem Titel: Institutionum geometricarum

---

1) Siehe oben S. 273 ff. und 317.

2) Zahn, Dürer-Handſch. Jahrb. für Kunſtwiſſenſch. I. 5.

libri quatuor zu Paris in zwei Auflagen 1532 und 35, dann in Nürnberg 1538 und zu Arnheim 1605.

Bei der lateiniſchen Ueberſetzung der Meſskunſt, welche 1532 zuerſt in Paris erſchien, muſs es nicht ganz mit rechten Dingen zugegangen ſein, denn als dieſelbe in verſchiedenen Reichsſtädten und auch zu Nürnberg feil geboten wurde, fand ſich die Wittwe Dürers in ihrem Verlagsrechte, das ihr durch kaiſerliches Privilegium vom 14. Auguſt 1528 verbrieft war, beeinträchtigt. Sie nahm damit ihre Zuflucht zu dem Rathe, der am 1. October 1532 alle Buchführer der Stadt vorladen lieſs, um ſie ernſtlich vor dem Verkaufe dieſer Werke zu warnen. Und an demſelben Tage wurde auch der Beſchluſs gefaſst, an die Städte, von denen Gleiches berichtet war, als Straſsburg Frankfurt, Leipzig und Antwerpen Schreiben zu richten und ſie um, dieſelbe Maſsregel zum Schutze von Dürers Schriften zu bitten[1]). Der Nürnberger Rath war in ſolchen Fällen unermüdlich die Rechte ſeiner Bürger zu ſchützen. Erſt kurz zuvor am 4. Mai desſelben Jahres erwirkte die Dürerin ein ähnliches Verbot. Der Formſchneider Hans Guldenmund hatte nämlich den Triumphwagen Maximilians nachgeſchnitten. Doch iſt es bezeichnend für das milde Stadtregiment, daſs man der Dürerin zwar ihr Recht gab, zugleich aber ihr rieth, ſie möchte doch die neue Form um 10 Gulden dem Guldenmund abkaufen; man wolle ihr dann die Hälfte dieſer Summe erſetzen. Der Nachſchnitt von Guldenmund iſt wohl wegen dieſes Rechtshandels ſo ungemein ſelten geworden.

Es kann nicht unſere Aufgabe ſein, den Stand der Wiſſenſchaft, auf welchem ſich Dürers Kenntniſſe in Mathematik, Geometrie, Perſpective befinden, zu beurtheilen. Um ſo merkwürdiger ſind uns die künſtleriſchen Nutzanwendungen, welche er davon macht. Sie ſtehen zum Theil noch unter dem Einfluſſe der ſpätgothiſchen Bauweiſe, welche damals in Nürnberg noch die Kunſtgewerbe, insbeſondere das Goldſchmiedehandwerk faſt ausſchlieſslich beherrſchte. Begreiflicherweiſe ſtand die Geheimlehre der alten Bauhütte bei Dürer, dem gelernten Goldſchmiede, in hohem Anſehen und in der Unterweiſung heiſst es oft, daſs die »künſtlichen (ſo viel wie: kunſtreichen) Steinmetzen hübſche, ſeltſame, wunderliche Dinge zu machen wiſſen«. Mittelſt der Regeln des »deutſchen Steinmetzengrundes« conſtruiert Dürer dann nicht bloſs gothiſche, ſondern auch antikiſierende Formen,

---

1) Baader, Beiträge I, 11 und 93. In den am folgenden Tage ausgefertigten Briefen heiſst es, die Wittwe habe ſich beklagt, daſs trotz Dürers Privileg »etliche eigennützige Perſonen einen Theil derſelben Bücher in das Latein bringen, in Frankreich nachdrucken laſſen und den Buchführern allenthalben verkauft haben« etc.

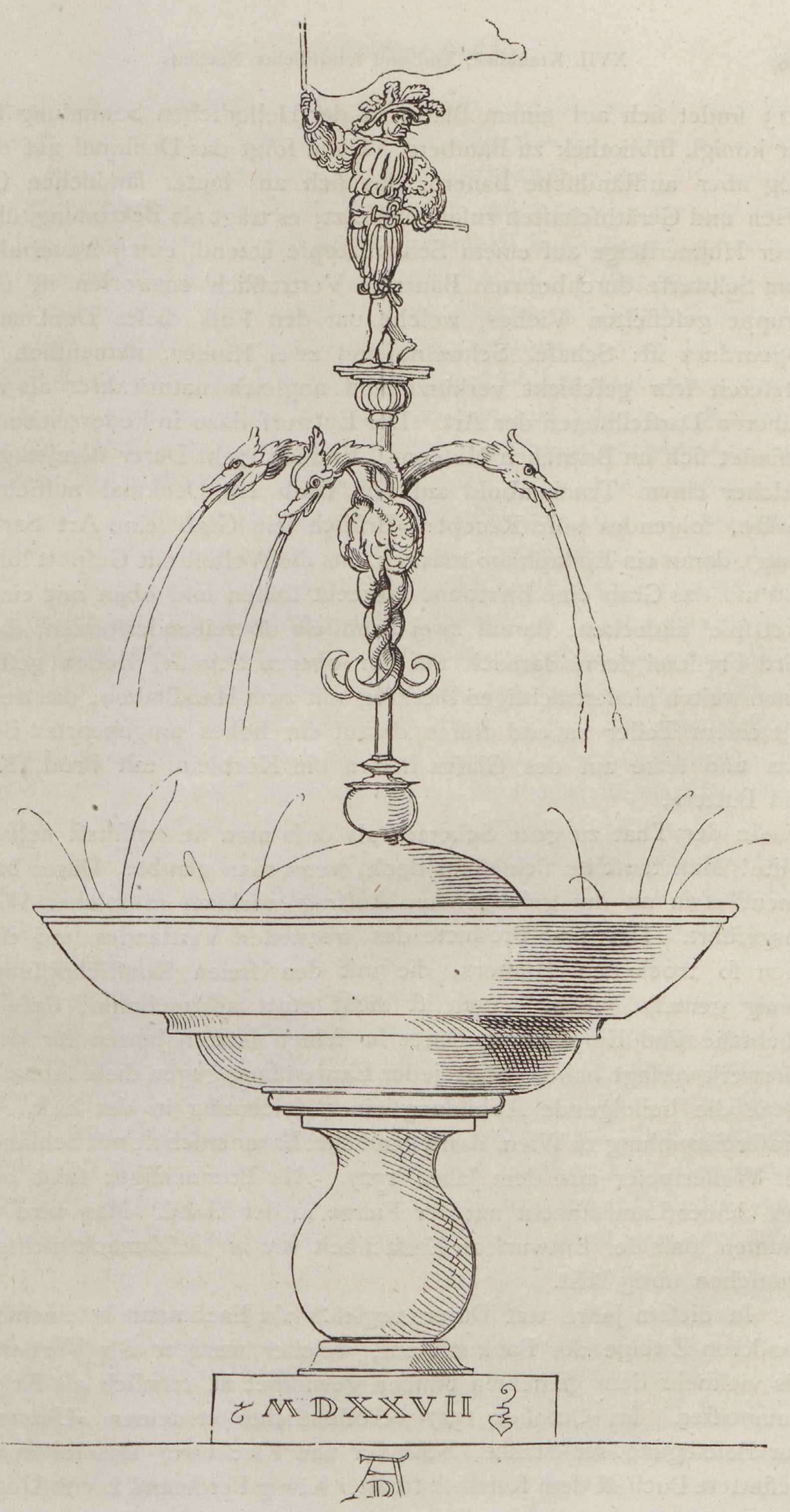
indem er die geometrifche Schneckenlinie zu einem »Horneiffen« d. i. einer Volute an einem Capitäl und zu den Laubboffen oder Krappen eines Bifchofftabes, die Parabel zu einem Thurmdache und zu den Blättern eines korinthifierenden Capitäls verwendet. In Verbindung mit dem aus dem Aufriffe verfchränkter Vielecke fich ergebenden Durchkreuzungen von Linien werden gleicherweife Pfeiler fpätgothifchen Stiles und antikifierende Säulen hergeftellt und eine Reihe »überfchiefsender Gefimfe, die man unten an den Pfeilern braucht« theils der einen, theils der anderen Stilform angehörend, ftehen zur Auswahl neben einander. Daneben wieder viel feltfames Mafswerk aus dem Zirkelbogen gebildet und ein künftliches Netzgewölbe für diejenigen, welche »grofse Liebe haben zu feltfamen Reihungen in den Gewölben zu fchliefsen von Wohlftandes wegen«. Schliefslich conftruiert Dürer mit Zirkel und Richtfcheit die Buchftaben des antiken fowohl, wie des gothifchen Alphabetes, und zwar von erfterem mit befonderer Sorgfalt die fchöne Majuskel, von letzterem blofs eine allzu nüchterne Minuskel. Diefer Theil von Dürers Schrift ift öfter von Kalligraphen befonders benützt worden, fo 1529 in dem zu Saragoffa erfchienenen Werke des Juan de Yciar, 1553 durch Wolfgang Fugger, Schreibmeifter zu Nürnberg, deffen Formular 1600 zu Augsburg wieder erfchien[1]).

Man fieht deutlich, dafs Dürer einen principiellen Gegenfatz zwifchen Gothik und Renaiffance gar nicht kennt, und es ift dies ganz bezeichnend für einen Meifter, der mitten in der Stromfchnelle des Ueberganges fteht. Der alte, wie der neue Stil hat Ueberzeugendes für ihn, und er vermeint beide zu verbinden und in einander überzuleiten ohne ihnen Gewalt anzuthun. Die vermittelnde Anfchauung ift vorbedeutend und mafsgebend geworden für die ganze deutfche Renaiffance-Kunft; und das zwar im Vereine mit einer ferneren Eigenthümlichkeit, die auch bereits bei Dürer in der weitgehendften Weife vorgebildet ift, nämlich der Freiheit und Willkühr, welche jedem Einzelnen verftattet wird. Dürer hält die Bauformen nicht für etwas hiftorifch Gewordenes, aus den Beftrebungen eines ganzen Volksthumes Hervorgegangenes, fondern für Erfindungen einzelner begabter Meifter. Als der vornehmfte und nachahmenswerthefte unter ihnen erfcheint ihm zwar Vitruv. Das foll aber die neuen Baumeifter keineswegs in der freieften Erfindung des Einzelnen einfchränken, zu welcher Dürer vielmehr ausdrücklich einladet und die Beifpiele liefert: »es möge fich übrigens jeder bemühen, etwas Weiteres und Fremdes

1) Vergl. oben S. 316ff. Heller, III. Abth. S. 988.

zu finden, denn in den Theilen iſt nicht ein Ding allein gut, ſondern viele Dinge ſind gut, wer ſie weiſs zu machen; darum muſs man darnach ſuchen, wie denn der hoch berühmte Vitruvius und Andere geſucht haben und gute Dinge gefunden; aber damit iſt nicht aufgehoben, daſs nicht Anderes, das auch gut ſei, gefunden werden möge und ſonderlich in den Dingen, von denen nicht bewieſen werden kann, daſs ſie auf das Beſte gemacht ſind«. So heiſst es in der weitläufigen Beſchreibung einer überaus krauſen Säule, welche Dürer beiſpielsweiſe liefert (Fol. G IIII), und die er mit den Worten einleitet: »So man aber von dem ganzen Bauwerke oder ſeinen Theilen reden will, achte ich, es ſei keinem berühmten Baumeiſter oder Werkmann verborgen, wie künſtlich und meiſterlich der alte Römer Vitruvius in ſeinen Büchern von der Beſtändigkeit, Nutzbarkeit und Zierde der Gebäude geſchrieben habe, deshalb ihm auch vor Anderen zu folgen und ſich ſeiner Lehre zu brauchen iſt. So ich aber jetzt vornehme, eine Säule oder zwei machen zu lehren für die jungen Geſellen, ſich darin zu üben, ſo bedenke ich der Deutſchen Gemüth, denn gewöhnlich Alle, die etwas Neues bauen wollen, wollten auch gern eine neue Façon (»Fatzon«) haben, die zuvor nie geſehen wäre«.

Deutlicher konnte Dürer das Hauptgebrechen moderner deutſcher Baukunſt nicht bezeichnen. Von vornherein erklärt er damit die bunte Mannigfaltigkeit, mit welcher die Renaiſſance alsbald in Deutſchland auftritt. Während der Italiener mit einer Art unwillkürlicher Divination dem Geſchmacke der Zeit folgt, während der Franzoſe dem Unerhörten, dem Auffallenden behutſam aus dem Wege geht, ſucht der urwüchſige Deutſche eifrig die Ausnahme von der Regel und ſpeculiert auf perſönliche Eigenart. Dieſes Streben nach Unterſcheidung hindert die ſtätige Entwickelung und führt nicht bloſs zu überreicher Production, ſondern auch zur Stilmiſchung und zum raſchen Stilwechſel. In dem Maſse, als ſich dazu ein gewiſſer Vorrath von archäologiſchen und kunſtgeſchichtlichen Kenntniſſen geſellt, mag dann jeder Baukundige leicht aus einem beliebigen Anknüpfungspunkte an die Vergangenheit die Koſten jenes Unterſcheidungstriebes beſtreiten. In Ermangelung deſſen behalf ſich Dürer noch mit allen möglichen Naturobjecten und maleriſchen Einfällen. Gar wunderlich ſind die drei Projecte zu Trophäen und Denkmälern, die er empfiehlt und je nach ihrer Beſtimmung aus allerhand Waffenſtücken, Geräthſchaften und Figuren übereinander aufbaut; ſo die Denkſäule für eine gewonnene Feldſchlacht, deren Schaft von einem umgeſtürzten Mörſer und einem groſsen Kanonenlauf gebildet wird — ein etwas abweichender Entwurf dazu mit genauer Erklärung von Dürers Hand, doch mit der falſchen Jahreszahl



Entwurf zu einem Brunnen. Federzeichnung in der k. k. Ambraſer Sammlung in Wien.

1513 findet sich auf einem Blatte in der Heller'schen Sammlung auf der königl. Bibliothek zu Bamberg. Dann folgt das Denkmal auf den Sieg über aufständische Bauern, das sich aus lauter ländlichen Gefässen und Geräthschaften zusammensetzt; es trägt als Bekrönung, über einer Hühnersteige auf einem Schmalztopfe sitzend, einen trauernden, vom Schwerte durchbohrten Bauern. Vortrefflich entworfen ist eine Gruppe gefesselten Viehes, welche um den Fuss dieses Denkmales angeordnet ist: Schafe, Schweine und zwei Rinder, namentlich die letzteren sehr geschickt verkürzt und ungleich naturwahrer als alle früheren Darstellungen der Art. Der Entwurf dazu in Federzeichnung befindet sich im Britischen Museum. Endlich giebt Dürer demjenigen, welcher einem Trunkenbold auf sein Grab ein Denkmal aufrichten wollte, folgendes böse Recept: »Erstlich sein Grab (eine Art Sarkophag), daran ein Epitaphium machen, das die Wollust mit Gespött lobet, und auf das Grab eine Biertonne aufrecht stellen und oben mit einem Brettspiel zudecken; darauf zwei Schüsseln übereinanderstürzen, darin wird Fresserei sein, darnach auf der oberen Schüssel Boden gestellt einen weiten niederträchtigen Bierkrug mit zwei Handhaben; das decke mit einem Teller zu und stürze darauf ein hohes umgekehrtes Bierglas und setze auf des Glases Boden ein Körblein mit Brod, Käse und Butter«.

In der That zu gute Scherze, als dass man sie ernsthaft nehmen sollte! Man täuschte sich denn doch, wenn man glaubte, Dürer hätte einen, etwa an ihn gelangenden Auftrag wirklich in solcher Weise ausgeführt. Das sind Producte des trockenen Verstandes und eines eben so trockenen Humors, die mit den freien Kunstschöpfungen wenig gemein haben. Auch ist nicht etwa anzunehmen, dass die Phantasie und Empfindung Dürer in seinen letzten Jahren für derlei Zierwerk versagt habe. Statt jeder Einwendung gegen diese Annahme diene die beifolgende Abbildung einer Zeichnung in der k. k. Ambraser Sammlung zu Wien, darstellend eine Brunnenschale mit Schlangen als Wasserspeier aus dem Jahre 1527. Als Brunnenfigur steht oben ein kleiner Landsknecht mit der Fahne in der Hand. Man wird einräumen, dass der Entwurf an Einfachheit wie an Geschmack nichts zu wünschen übrig lässt.

In diesem Jahre trat Dürer zugleich als Fachmann in einem besonderen Zweige der Baukunst auf, welcher weniger der Verzierung als vielmehr dem gemeinen Nutzen gewidmet ist, nämlich als Kriegsbaumeister. Im October 1527 veröffentlichte er seinen »Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken«. Das schön ausgestattete Buch ist dem Reichsstatthalter König Ferdinand I. von Ungarn

und Böhmen gewidmet, dem fich Dürer zu dienen fchuldig fühlt »wegen der Gnaden und Wohlthaten, die ihm von weiland feinem Grofsvater Kaifer Maximilian zu Theil geworden feien. Dieweil fich nun zuträgt, dafs Euer Majeftät etliche Städte und Flecken zu befeftigen befohlen hat, bin ich dadurch veranlafst, meine geringe Kenntnifs von diefen Dingen bekannt zu geben« etc. Dabei dachte Dürer insbefondere, wie »die Länder fo dem Türken gelegen find, fich vor desfelben Gewalt und Gefchofs erretten möchten« — zwei Jahre bevor Sultan Suleiman gegen Wien heranzog und Luther feine »Heerpredigt wider den Türken« ausgehen liefs. So fein reagierte die Vaterlandsliebe in Dürer! Das Werk, dem eine Abhandlung über den Bau von Bafteien als Einleitung vorangeht, zerfällt in fechs Abfchnitte. Die erften drei enthalten je eine Manier, Bafteien zu bauen; der vierte Abfchnitt handelt über die Befeftigung eines Schloffes, der fünfte über die eines Paffes mittelft einer »Claufen«, der fechfte endlich über die fortificatorifche Sicherung einer ummauerten Stadt. Als Anhang zu letzterem giebt Dürer noch eine Lafettenconftruction. Das Werk ift mit vortrefflichen grofsen Holzfchnitten verziert, davon das Titelbild die Wappen König Ferdinands zeigt. Soweit an den maffiven Bollwerken Zierglieder zur Geltung kommen, gehören diefelben der Renaiffance an. Das Verhältnifs Dürers zu feinen italienifchen Vorläufern auf diefem Gebiete wäre noch zu prüfen.

Dürers Befeftigungskunft fand zwar bei feinen Zeitgenofsen weder Dank noch allgemeinere Anwendung. Blofs hie und da und allmählig gieng man auf feine Vorfchläge ein. So bauten z. B. die Strafsburger nach den Lehren Dürers die Baftei am Kronenburger Thor und die Baftei Rofeneck. Die erftere hat fich fo mit geringen Veränderungen bis auf die Gegenwart erhalten, während die andere 1577 von dem Stadtbaumeifter Daniel Speckle oder Specklin umgebaut wurde [1]). Diefer berühmte Architekt und Kriegsbaumeifter namentlich bildete Dürers Ideen weiter, deren Ueberlieferung fich bei faft allen deutfchen Ingenieuren mehr oder minder ausgeprägt erhalten hat. So erntete Dürer erft in unferen Tagen die Anerkennung als Begründer einer befonderen deutfchen Feftungsbaukunft [2]). Diefe ftand zwar noch Jahr-

1) Wendelftädt, Urfachen, welche für Deutfchland den Verluft von Strafsburg zur Folge hatten, Jahrbücher f. d. deutfche Armee IV. 194. Die Rundthürme der Nürnberger Stadtmauern find nicht, wie die Sage geht, von Dürer, fondern erft nach feinem Tode von Italienern erbaut.

2) C. Freih. von der Goltz, Albrecht Dürers Einflufs auf die Entwickelung der deutfchen Befeftigungskunft, bei H. Grimm, Ueber Künftler und Kunftw. II, 189—203. G. v. Imhof, Alb. Dürer in feiner Bedeutung für die moderne Befeftigungskunft, Nördlingen 1871. M. Allihn in den »Grenzboten« 1872. Nr. 17. S. 143.

hunderte lang hinter der italieniſchen und franzöſiſchen Befeſtigungskunſt zurück, erhob ſich aber ſchliesſlich über dieſelben in dem ſogenannten Neupreuſsiſchen Syſteme. Leitet man nun dieſes mit Recht auf Dürers Grundlagen zurück, dann wäre der Meiſter allerdings auf dieſem Gebiete ſeiner Zeit weit vorangeeilt. Eine lateiniſche Ueberſetzung ſeines Buches, von Camerarius, erſchien 1535 zu Paris; ein Nachdruck des Originals 1603 zu Arnheim. Eine neue Ausgabe mit hiſtoriſchen und fachmänniſchen Erläuterungen ward 1823 in Berlin veranſtaltet; eine Prachtausgabe in franzöſiſcher Ueberſetzung 1870 in Paris[1]).

Gleichzeitig mit dieſem Buche und als eine künſtleriſche Nebenfrucht derſelben Studien entſtand der groſse Holzschnitt: die Belagerung einer feſten Stadt, der auch die Jahreszahl 1527 trägt (B. 137). Derſelbe beſteht aus zwei nebeneinander zu legenden Querblättern und iſt an Feinheit der Ausführung ein wahres Meiſterſtück der Formſchneidekunſt. Man ſieht links das ungeheure, halbrunde Bollwerk einer Stadt, gegen welches in der weiten, ebenen Landſchaft die Heerhaufen der Belagerer anrücken. Alle drei Waffen ſind vertreten, vornehmlich aber die Landsknechte, die mit ihren langen Spieſsen im Geviert daher marſchieren. Vorne am Rande des Grabens ſind einige Fähnlein bereits im Handgemenge mit den Belagerten, die einen Ausfall gemacht haben, während man rechts im Nachtrabe den Troſs mit Proviant und Viehherden erblickt und im Hintergrunde das Hochgericht mit Galgen und Rad und brennende Ortſchaften. Das reiche Bild, welches Dürer hier entfaltet, ſollte in die Betrachtung ſeiner Befeſtigungskunſt ſtets mit einbezogen werden. Nebſt ſeinem Kunſtwerthe dient es gewiſſermaſsen als Beiſpiel einer praktiſchen Anwendung ſeiner Theorie. Es iſt dasſelbe Blatt, welches in alten Verzeichniſſen als Dürers Wien bezeichnet wird; man deutete nämlich die Darſtellung auf die Belagerung Wiens durch die Türken, welche erſt 1529, im zweiten Jahre nach der Vollendung des Holzſchnittes ſtattfand. Auf den bloſs ideellen Zuſammenhang des weltgeſchichtlichen Ereigniſſes mit Dürers Befeſtigungslehre wurde bereits oben hingewieſen. Daneben verdient noch eine Federzeichnung in der Ambroſiana zu Mailand Beachtung; ſie zeigt ein rundes Caſtell, das zwiſchen einem Felſenabhang und dem Meeresufer liegt. Es iſt ſomit eine Anſicht jener Art von „Clauſen“, welche Dürer auch in ſeinem Buche beſchreibt und welche ihm den Ruhm eines Erfinders der Fortbefeſtigung eingetragen hat.

---

1) A. D. Instruction sur la fortification traduit par A. Ratheau. Heller S. 994—96.

Dürer gilt auch als der Verfaſſer eines der erſten deutſchen Lehrbücher der Fecht- und Ringkunſt, das ſich nur in Handſchriften erhalten hat unter dem Titel: Ὀπλοδιδασκαλία siue armorum tractandorum meditatio Alberti Dureri Anno 1512. Ein Exemplar davon befindet ſich zu Breslau im Beſitze der Magdalenäiſchen Kirchenbibliothek, ein zweites, noch inhaltreicheres in der k. k. Fideicommiſs-Bibliothek in Wien [1]). Nun berichtet freilich Camerarius, daſs Dürer auch über Gymnaſtik geſchrieben habe [2]), und in den Londoner Dürerhandſchriften finden ſich in der That zweimal zwei Fechterpaare mit Ueberſchriften von Dürers Hand und unter dem Titel: »Item die vier nachfolgenden Stücke ſind die vier Läger (Auslagen) im Meſſer, wie ſich ein künſtlicher Meiſter darin ſchicken ſoll, und die vier Haue oder Brüche darwider«. Darüber ſteht merkwürdigerweiſe auch gerade die Jahreszahl 1512 mit dem Monogramm [3]). Gleichwohl bleibt es fraglich, ob ſich von Dürers Fechtbuch mehr als dieſes Londoner Bruchſtück erhalten habe. Die daſelbſt abgebildeten Fechterlagen kommen weder in der Breslauer noch in der Wiener Handſchrift vor. An der letzteren iſt nichts von Dürers Hand, und das Gleiche gilt wohl von dem im Weſentlichen mit derſelben übereinſtimmenden Codex zu Breslau. Ob aber in dieſen fremden Manuſcripten und Zeichnungen Copien oder Bearbeitungen eines auf Dürer zurückgehenden Originales zu ſehen ſeien, bedarf erſt noch der Unterſuchung.

Dasjenige Werk aber, an welches Dürer die gröſste Mühe gewandt und über dem er ein ganzes Menſchenalter hindurch gegrübelt hat, iſt ſeine Proportionslehre. Der Titel des Buches lautet: Hierin ſind begriffen vier Bücher von menſchlicher Proportion, durch Albrechten Dürer von Nürnberg erfunden und beſchrieben zu Nutz allen denen, ſo zu dieſer Kunſt Lieb' tragen; MDXXVIII. Dürer erlebte die Ausgabe des Werkes nicht mehr, er ſtarb über den Vorbereitungen zu deſſen Drucklegung. Bloſs das erſte der vier Bücher hatte er druckfertig hinterlaſſen [4]). Die übrigen drei Bücher wurden von ſeinen Freunden redigiert und das Ganze erſchien am letzten October 1528

1) K. Waſſmannsdorf, die Ringkunſt des deutſchen Mittelalters mit 119 Ringerpaaren von Albrecht Dürer aus den deutſchen Fechthandſchriften zum erſten Male herausgegeben. Leipzig 1870. S. IV. und von demſelben: Das erſte deutſche Turnbuch mit Zuſätzen aus deutſchen Fechthandſchriften und 17 Zeichnungen von A. Dürer, Heidelberg 1871. Vergl. Büſching: A. Dürers Fecht- und Ringer-Buch (Breslauer Handſchrift), Kunſtblatt 1824. S. 139.

2) Siehe oben S. 359.

3) Jahrb. f. Kunſtw. I, 20.

4) Wenn er in einer älteren Aufzeichnung auch das zweite Buch als druckfertig bezeichnet, Zahn, Jahrb. f. K. I, 7, ſo widerſpricht das jener Ausſage der Herausgeber noch nicht, da er vermuthlich ſeine Arbeit wiederholt für abgeſchloſſen hielt, um ſie dennoch wieder auf's Neue vorzunehmen.

im Verlage ſeiner Wittwe und im Druck von Jeronymus Andreæ. Dürer befolgt zwei verſchiedene Syſteme in der Ausmeſſung des menſchlichen Körpers; im erſten Buche giebt er die Maſse nach Bruchtheilen der Geſammtlänge, im zweiten bedient er ſich eines Maſsſtabes von 600 Theilen, wie ihn auch Leon Battiſta Alberti anwendet, ein Zeichen, daſs Dürer doch von den, damals noch ungedruckten Schriften des Florentiners irgend eine Kunde hatte. Die durch Erfahrung gefundenen Maſse verändert Dürer dann nach abſtrahierten Hauptverhältniſſen durch proportionale Vermehrung und Verminderung, bis er zu überſchlanken und überſtarken Geſtalten gelangt, für welche die Natur nirgends Vorbilder bietet. Dabei iſt er weit entfernt allgemein gültige Normen oder gar einen beſtimmten Kanon für die Maſsverhältniſſe des menſchlichen Körpers aufſtellen zu wollen [1]).

Im dritten Buche werden dann die mannigfaltigen Proportionen der in den beiden erſten Büchern gegebenen Geſtalten nach beſtimmten Regeln verändert, indem die gegebenen Theilmaſse auf möglichſt verſchiedene Art, doch mit einer gewiſſen Stätigkeit ab- und zunehmen. Dieſe Formveränderungen werden bedingt durch eine paarweiſe aufgeſtellte Reihe von Kategorien, als Groſs und Klein, Jung und Alt, Feiſt und Mager etc.; Dürer nennt ſie »Wörter des Unterſchiedes, welche lieblich und häſslich machen«. Zum Zwecke der theils proportionalen, theils einſeitigen Verlängerung und Verkürzung entwirft er mehrere Hilfsfiguren, denen er eigene Namen giebt und die er ſich zum Theile als Werkzeuge der Zeichnung ausgeführt denkt. Die ſeltſamen Verhältniſſe, welche ſich ihm ſo ergaben, veranlaſſen Dürer ſelbſt, vor deren Miſsbrauch zu warnen, doch ſieht er dieſe allerdings unmittelbar nicht brauchbaren Geſtalten immer noch als lehrreich für die Sachverſtändigen an. Das vierte Buch zeigt an, »wo und wie man die vorbeſchriebenen Bilder biegen ſoll«. Es iſt im Weſentlichen eine Anwendung der geometriſchen Projectionslehre auf die Zeichnung des in Linien und Ebenen eingefügten menſchlichen Körpers unter verſchiedenen Anſichten und in verſchiedenen Stellungen. Auch hier werden ſieben »Wörter des Unterſchiedes« aufgeſtellt, als »Gebogen, Gekrümmt, Gewendet« etc. und in geometriſchen Figuren erläutert. Merkwürdig iſt, daſs alle Geſtalten, auch die in bewegten Stellungen, faſt ohne Berückſichtigung des inneren Organismus und bloſs ganz ſchematiſch aufgebaut werden. Nur die Gelenkspunkte der

---

1) Es iſt daher ganz verkehrt, nach einem ſolchen bei ihm zu ſuchen, wie es z. B. J. J. Troſt: Die Proportionslehre Dürers nach ihren weſentlichen Beſtimmungen, Wien 1859, unternommen hat.

Glieder hat Dürer genau beachtet und überall conftant feftgehalten. Schon in der Vorrede verwahrt fich Dürer, er wolle von innerlichen Dingen nichts fchreiben und im Eingang des vierten Buches heifst es: »Aber wie man wohl foll reden von den Gliedern, wie fie wunderbarlich in einander gehen, das wiffen die da mit der Anatomie umgehen, die lafs ich von denfelben reden« und er begnügt fich darauf mit einigen dürftigen Andeutungen über die Grenzen der Körperbeugung und über das Anfchwellen der Glieder beim Beugen und Strecken.

Unter diefen Umftänden mag uns heutzutage der Erfolg, den Dürers Proportionslehre hatte, billig in Erftaunen fetzen, doch erfehen wir daraus, wie das Buch nach dem damaligen Stande des Wiffens gewürdigt wurde. Von der lateinifchen Ueberfetzung, welche Camerarius beforgte und Jeronymus für die Wittwe druckte, erfchienen die erften zwei Bücher 1532, die beiden übrigen 1534; fie ward 1537 und dann 1557 in Paris neu aufgelegt. Darnach fertigte G. P. Galucci feine italienifche Ueberfetzung, die in Venedig zweimal 1591 und 1594 gedruckt und wieder von Luiz da Cofta in's Spanifche und angeblich auch in's Portugiefifche überfetzt wurde; wenigftens ward die letztere nicht gedruckt. Als Curiofum fei hier erwähnt, dafs Francisco Pacheco, der Maler der fpanifchen Inquifition und Lehrer des grofsen Velasquez, in feinem Buche über die Malerei ftatt des weiblichen Modelles die Zeichnungen Dürers zum Studium empfiehlt [1]. Eine franzöfifche Ueberfetzung der Proportionslehre, nach der lateinifchen Ausgabe hergeftellt von L. Meigret erfchien 1557 zu Paris und 1614 zu Arnheim, wo 1603 auch die deutfche Originalausgabe nachgedruckt ward und das Buch endlich 1622 und 1662 auch in holländifcher Ueberfetzung erfchien.

Die Proportionslehre ift nicht blofs das umfangreichfte von Dürers gedruckten Büchern, es haben fich auch noch viele handfchriftliche Vorarbeiten und zahllofe Zeichnungen zu dem Werke erhalten. Dürer hielt diefen Gegenftand für den wichtigften Theil feiner theoretifchen Studien. »Vor allen Dingen, fagt er einmal, ift uns lieblich zu fehen ein fchönes menfchliches Bild, darum will ich an dem menfchlichen Mafs anfangen zu machen; darnach, fo mir Gott Zeit verleiht, von anderen Dingen mehr fchreiben und machen; ich weifs wohl, dafs die Neidifchen ihr Gift nicht bei fich behalten werden, es foll mich aber nichts hindern, denn es haben einft die grofsen Männer desgleichen leiden müffen« [2]. Doch enthält die Proportionslehre und die

1) El Arte de la Pintura, Sevilla 1649; S. 272. Waagen, Jahrb. f. Kunftw. II, 19.

2) Jahrb. f. Kunftw. I, 7.

gedruckten Bücher Dürers überhaupt nur einen Theil deſſen, was er zu ſchreiben unternommen hatte oder doch beabſichtigte. Ueber ſeine nicht zur Ausführung gelangten Pläne geben uns die noch erhaltenen Sammlungen von nachgelaſſenen Handſchriften genauere Aufſchlüſſe als die leicht zu Uebertreibungen hinneigenden Lobeserhebungen der gelehrten Freunde. Abgeſehen von vereinzelten, zerſtreuten Blättern giebt es ganze Foliobände von Dürers Hand: einen zu Nürnberg auf der Stadtbibliothek[1]; einen auf der königl. Bibliothek zu Dresden[2]) und vier in der Bibliothek des Britiſchen Muſeums zu London[3]), welch letztere, aus der gleichen Quelle ſtammend wie der Zeichnungenband daſelbſt, ſich als die ergiebigſte Quelle zur Erkenntniſs der ſchriftſtelleriſchen Abſichten Dürers herausgeſtellt haben.

Demnach trug ſich Dürer lange Zeit mit der Idee eines groſsen encyklopädiſchen Werkes, welches alles dem Künſtler Wiſſenswerthe umfaſſen ſollte und von welchem dann die Meſskunſt und die Proportionslehre nur vereinzelte Bruchſtücke waren. Das ganze Werk ſollte den Titel führen: Eine Speiſe der Malerknaben. Der Entwurf einer langen Vorrede dazu, der zum groſsen Theile aus den Jahren 1512 und 1513 ſtammt, zum Theile auch ſchon älter iſt, aber immer wieder verändert und umgearbeitet wurde, enthält eine Reihe der genialſten Ausſprüche Dürers über Kunſt und künſtleriſches Schaffen. Es iſt dieſelbe Gedankenreihe, welche wieder in anderer Ordnung und Faſſung als ein ganz unmotivierter Excurs am Ende des dritten Buches der gedruckten Proportionslehre vorkömmt. Dort haben ihn die Herausgeber ohne Zweifel auf eigene Fauſt eingefügt, um nur den geiſtreichen Inhalt irgendwie auf die Nachwelt zu bringen. Wir verdanken dieſer wohlwollenden Eigenmächtigkeit vermuthlich die letzte Form, welche dieſe theoretiſche Abhandlung im Nachlaſſe Dürers gefunden hatte.

Aelter noch als der erſte Entwurf zur Vorrede iſt ohne Zweifel das Programm des ganzen Werkes, davon die Vorrede nur den erſten Theil bilden ſollte. Dürer beginnt: »Durch Gottes Gnade und Hilfe zu Dienſten allen Kleinen, die da gern lernen, denen ſei hernach aufgethan alles dasjenige, was ich durch meine Uebung erfahren habe als zum Malen dienend« etc. Nachdem er noch zu beherzigen gegeben, daſs »das Erdreich oft zwei- oder dreihundert Jahre eines groſsen kunſtreichen Meiſters entbehre«, folgen in einer regelmäſsigen Drei-

1) Becker, Archiv f. zeichn. K. 1858. S. 20 ff.

2) Zahn, Die Dresdener Dürer-Handſchrift, Jahrb. f. Kunſtw. IV, 202—4; Heller S. 998.

3) Zahn, Jahrb. f. K. I, 1—22.

und Sechstheilung die einzelnen Punkte des Programmes nach Abtheilungen und Unterabtheilungen; wenigstens ist ein Theil des Entwurfes so ausgearbeitet. Der erste Punkt bezieht sich auf die Wahl des Knaben, der Maler werden soll u. s. w. Ein eigener Abschnitt soll auch davon handeln: »wie sich ein solcher überschwänglicher Künstler seine Kunst theuer soll zahlen lassen, und kein Geld ist zu viel dafür«. Eine ganz frühe flüchtige Skizze des Programmes wieder lautet kurz:

»Vom Mass der Menschen,
Vom Mass der Pferde,
Vom Mass der Gebäude,
Von Perspectiva,
Vom Licht und Schatten,
Von Farben, wie man die der Natur gleicht«.

Das sind ohne Zweifel die Gegenstände, welche Dürer in seinen Büchern behandeln wollte und zum Theile in der Messkunst und Perspective auch wirklich behandelt hat. Ueber die Masse der Gebäude, das ist über Architektur, finden sich auch sonst noch vereinzelte Notizen in seinen Papieren. Was erübrigte, würde vornehmlich jene zwei Bücher gefüllt haben, welche Dürer noch zu schreiben beabsichtigte; nämlich das über Malerei und das über Pferdeproportion. Des ersteren gedenkt Dürer ausdrücklich in einem Briefe an Pirkheimer, der ihm bei der Redaction und Drucklegung seiner Bücher behilflich war. Mit Bezug auf eine Fassung der Vorrede zur Proportionslehre schreibt ihm Dürer: »Darum so meine Büchlein gar nichts anderes, als von der Proportion lehren, wollte ich gern, dass das, was von der Malerei gesagt wird, gespart würde bis in das Büchlein, das ich vom Malen schreiben werde« [1]). Ein frühes Bruchstück über die Theorie der Färbung hat sich in einem der Londoner Handschriftenbände erhalten; es war ohne Zweifel für das Büchlein vom Malen bestimmt [2]). Dürer spricht darin von der Modellierung mittelst Licht und Schatten; er eifert für die Festhaltung der Localfarbe, namentlich in den Gewändern, und warnt vor dem Auftrage von zu dunklen Schatten und zu hellen Lichtern. Von dem Schattieren, oder wie es in seiner Sprache heisst: »Schättigen« eines weissen Mantels, das er nachmal an seinem Paulus so wunderbar bewährte, sagt er: »darum so du einen weissen Mantel schättigest, muss er nicht mit einer so schwarzen Farbe geschättigt sein als ein rother, denn es wäre unmöglich, dass ein weisses Ding einen so finstern Schatten gäbe, als das rothe« u. s. f. Auch

1) Dürers Briefe 62; Heller S. 999. | 2) Jahrb. f. Kunstw. I, 18—19.

ſoll die Abtonung innerhalb der gleichen Farbenreihe geſchehen und nicht mit Hilfe einer anderen, es ſei denn daſs man einen ſchillernden Seidenſtoff malen wolle; und mit einem Rathſchlage für dieſen Fall ſchlieſst das kurze Bruchſtück. Ob Dürer ſonſt noch etwas für dieſes Büchlein niedergeſchrieben habe und was von den vorhandenen Aufſchreibungen etwa in den Rahmen desſelben gehörte, entzieht ſich bisher der Beurtheilung.

Daſs ſich Dürer auch mit der Erforſchung der Proportionen des Pferdes befaſste, beobachteten wir bereits bei der Entſtehungsgeſchichte des Kupferſtiches: Ritter, Tod und Teufel[1]). Wie weit aber die Abfaſſung ſeiner Ergebniſſe in dieſen Dingen gedieh, wiſſen wir nicht. In ſeinem Nachlaſſe fand ſich davon nichts vor. Camerarius berichtet aber in ſeiner Vorrede zur lateiniſchen Ausgabe der Proportionslehre 1532, es ſei ihm nicht unbekannt, daſs Dürer auch auf dieſem Gebiete nach dem Grunde der Wahrheit geforſcht und einige Meſſungen angeſtellt habe, doch ſei ihm das was er davon vollendet hatte, durch die Treuloſigkeit gewiſſer Leute abhanden gekommen, und darum habe er die Sache ſpäter nicht wieder von vorne anfangen wollen. Dürer ſei zwar über die Diebe gar nicht im Zweifel geweſen, doch habe er in ſeiner Sanftmuth und Friedfertigkeit auf deren Verfolgung verzichtet und den Schaden verſchmerzt. Camerarius erzählt die ärgerliche Geſchichte, weil gewiſſe Leute das Erſcheinen von Dürers Büchlein über die Proportion des Pferdeleibes ankündigten und er ſich verwundert, woher ſie nach deſſen Tode das nehmen wollten, was er bei ſeinen Lebzeiten niemals vollendet habe. Er proteſtiert daher dagegen, daſs dasjenige, was darüber etwa in Zukunft erſcheine, dem groſsen Meiſter aufgebürdet werde. Es ſeien auch, fügt er noch hinzu, bereits vor einigen Jahren, einige wenige Blätter in deutſcher Sprache ausgegangen, welche irrige und ungeſchickte Vorſchriften über den Gegenſtand enthalten; er wolle darüber weiter kein Wort verlieren, aber wenn er ſich nicht täuſche, habe der Verfaſſer dieſe ſeine Publication nicht einmal bereut.

Es iſt keine Frage, gegen wen dieſe Verdächtigungen gerichtet ſind. Es iſt niemand anders als der, kaum erſt aus der Verbannung zurückgekehrte Maler Hans Sebald Beham; und der Formſchneider Jeronymus Andreæ galt als ſein Mitſchuldiger. Gleich nach dem Tode Dürers müſsen derlei ſchlimme Gerüchte über die Beiden im Umlauf geweſen ſein. Es ſcheint, daſs Jeronymus, der ja die Proportionslehre Dürers zu drucken hatte, das in ihn geſetzte Vertrauen zum

1) Oben S. 275 und S. 452 ff.

Nachtheile der Wittwe mifsbrauchte. Als es nun hiefs, dafs er im Vereine mit Beham auch ein Buch über Proportionen herausgeben wolle, verbot der Rath den Beiden am 22. Juli 1528 bei Strafe an Leib und Gut, »das abgemachte Büchlein von der Proportion, das aus Albrecht Dürers Kunft und Büchern abhändig gemacht worden, in Druck ausgehen zu laffen, fo lange bis das rechte Werk, fo Dürer vor feinem Abfterben gefertigt und im Druck ift, ausgeh' und zu Licht gebracht werde«. Man nahm alfo auch hier ohne weiteres einen literarifchen Diebftahl an, während es fich vielleicht blofs um ein Concurrenzunternehmen handelte. Umfonft auch fupplicierte Hans Sebald Beham gegen den Rathserlafs; der Rath liefs es am 26. Auguft bei dem früheren Befcheid bleiben, »dafs er nichts von feinem gemachten Buche drucken laffe, bis Dürers Buch vor im Druck gefertigt werde und ausgehe« [1]). Der Rath gieng hiermit doch von der directen Annahme eines Plagiates ab. Beham fügte fich auch gehorfam dem Rathserlaffe und begnügte fich im Jahre 1528 damit, fein Büchlein von der »Proportion der Roffe« zu veröffentlichen, in welchem er fich gegen die ihm gemachten Vorwürfe deutlich genug verwahrt. Was er von der Proportion des menfchlichen Körpers beibringen wollte, unterdrückte er einftweilen, und das was er nachmals 1546 zu Frankfurt in feinem Kunft- und Lehrbüchlein veröffentlichte, unterfcheidet fich erheblich von Dürers Vorgang. Dasfelbe gilt aber auch von feinen Pferdeproportionen. Wenn wir mit gutem Fuge die Refultate von Dürers Meffungen von deffen »Reiter« abnehmen dürfen, fo fticht der fchwere deutfche Karrengaul, den Beham conftruiert, nur zu fehr von dem Mufterpferde Dürers ab. Es gewinnt fomit den Anfchein, als wären die gelehrten Freunde und die Erben Dürers in der Wahrung feines geiftigen Eigenthumes allzu eifrig gewefen und in der Verdächtigung feiner Schüler doch zu weit gegangen. Der Rath von Nürnberg aber hatte fowohl mit Beham, wie mit Jeronymus zu fchlimme Erfahrungen gemacht, als dafs er nicht zum Mifstrauen gegen die beiden unruhigen Künftler geneigt gewefen wäre.

Wir müffen nach alledem annehmen, dafs Dürer von den beiden Büchern über das Malen und über die Proportion der Pferde wenig zu Papier gebracht hat, wenn er auch lange darüber nachgedacht haben mochte. Namentlich betreffs des erfteren ift dies fehr zu beklagen; denn eine eingehende Schilderung feines Vorgehens und feiner Technik in der Malerei wäre für uns vielleicht von gröfserer Wichtigkeit gewefen

1) M. M. Mayer, A. Dürer S. 10. Baader, Beiträge I, 10. A. Rofenberg, Sebald & Barthel Beham, 13 ff. und 138.

als alle ſeine übrigen Schriften. In dieſen hat heutzutage doch vornehmlich nur dasjenige Intereſſe, was mit dem Schaffen des Meiſters in directer Beziehung ſteht. Denn Dürers Perſönlichkeit als Künſtler iſt eine eminent hiſtoriſche und was ihn und ſeine Kunſt unmittelbar angeht, kann nicht veralten. Es fehlt denn auch nicht in Dürers Schriften an einzelnen Ausſprüchen über die Kunſt und ihre Aufgaben, die ſo tiefſinnig und geiſtvoll ſind, daſs ſie nie aufhören werden die Nachwelt zu ergötzen. Doch wäre es ein Irrthum, dahinter ein ganzes kunſtphiloſophiſches Syſtem zu vermuthen, das ſich aus jenen Aeuſserungen, wie aus zerſtreuten Bauſteinen, wieder zuſammenſetzen lieſse. Sie haben nichts gemein mit einer Aeſthetik im wiſſenſchaftlichen Sinne, ſie ſind nicht die Ergebniſſe einer theoretiſchen Erwägung. Hier tritt vielmehr der Maler wieder in ſeine Rechte ein. Es ſind bloſs vereinzelte Geiſtesblitze, doppelt werthvoll, weil ſie der Ausdruck einer reflectierenden Künſtlerſeele ſind. Sie flammen nur auf, um in ihrer Pracht zu erglänzen, nicht aber um einer mühſeligen Forſchung den Pfad zu beleuchten.

Insbeſondere iſt das Vorwort zu jenem groſsen, lange von Dürer geplanten Werke: »eine Speiſe der Malerknaben« reich an ſolchen Ausſprüchen [1]). Er hat dieſe Vorrede wiederholt umgearbeitet und je nach den Stimmungen und Anſchauungen, die ihn eben beſeelten, gab er ſeinen Gedanken Ausdruck über die Kunſt in ihrem Verhältniſs zur Antike und zur Natur, über den ſchwankenden Begriff des Schönen und deſſen Einklang mit dem Guten, Wahren und Zweckmäſsigen, über künſtleriſches Schaffen und Wiſſen, wie über die Sendung, welche er ſich ſelbſt in dieſer Beziehung zumuthete.

Als Ausgangspunkt dient Dürer immer ſeine Verehrung für die Kunſt und Weisheit des claſſiſchen Alterthumes, ſeine Klage um deren Untergang und ſeine Achtung vor den neuen Beſtrebungen der Italiener. In der Widmung ſeiner Meſskunſt an Pirkheimer heiſst es: »In was Ehren und Würden aber dieſe Kunſt bei den Griechen und Römern geweſen iſt, zeigen die alten Bücher genugſam an; wiewohl ſie in der Folge gar verloren und über tauſend Jahre verborgen geweſen und erſt vor zweihundert Jahren wieder durch die Wälſchen an den Tag gebracht worden iſt« — oder wie es in der Proportionslehre einmal heiſst: vor anderthalbhundert Jahren. Man ſieht, daſs Dürer die neue Blüthe der Kunſt an die Epoche der Renaiſſance

1) Aus den Londoner MSS zuſammengeſtellt von Zahn, Jahrb. f. Kunſtw. I, 4—10; und von den Herausgebern der Proportionslehre am Schluſſe des III. Buches; ein Bruchſtück im Nürnberger Codex, facsimile bei Ghillany, Index rarissimorum aliquot librorum, Norinb. 1846, abgedruckt bei Becker, Archiv f. zeichn. K. IV. 1858, S. 24—25.

knüpft. In der Vorrede zu ſeinem Proportionswerke ſoll nach ſeinem ausdrücklichen Wunſche hervorgehoben werden, »daſs er die Wälſchen ſehr lobe in ihren nackten Bildern und zumal in der Perſpective«[1]). Im Jahre 1513 aber ſchreibt Dürer: »Die groſse Kunſt des Malens iſt vor vielen hundert Jahren bei den mächtigen Königen in groſser Achtbarkeit geweſen, denn ſie machten die fürtrefflichen Künſtler reich und hielten ſie würdig, denn ſie erachteten ſolche Sinnreichigkeit für ein Schaffen, gleichförmig dem Gottes. Denn ein guter Maler iſt inwendig voller Figuren, und wenn's möglich wäre, daſs er ewiglich lebte, ſo hätte er aus den inneren Ideen, davon Plato ſchreibt, allzeit etwas neues durch die Werke auszugieſsen. Vor vielen hundert Jahren ſind annoch etliche berühmte Maler geweſen, als mit Namen: Phidias, Praxiteles, Apelles, Poliklet, Parrhaſius, Liſippus, Protogenes und die anderen, deren einige ihre Kunſt beſchrieben und zumal kunſtvoll angezeigt und klar an den Tag gebracht haben; doch ſind ihre löblichen Bücher uns bisher verborgen und vielleicht gar verloren gegangen — einſt geſchehen durch Krieg, Austreibung der Völker und Veränderung der Geſetze und Glauben, was da billig zu beklagen iſt von einem jeglichen weiſen Mann. Es geſchieht oft durch die rohen Unterdrücker der Kunſt, daſs die edlen Ingenia ausgelöſcht werden; denn ſo ſie die in wenigen Linien gezogenen Figuren ſehen, vermeinen ſie, es ſei eitel Teufelsbannung. So ehren ſie Gott mit etwas, das ihm widerwärtig iſt; und menſchlich zu reden, hat Gott ein Miſsfallen über alle Vertilger groſser Meiſterſchaft, die mit groſser Mühe, Arbeit und Zeit erfunden wird und allein von Gott verliehen iſt. Ich habe oft Schmerzen, daſs ich der vorgenannten Meiſter Kunſtbücher beraubt ſein muſs; aber die Feinde der Kunſt verachten dieſe Dinge«[2]).

Merkwürdiger noch iſt eine ältere, erſte Faſſung dieſer Stelle, in welcher Dürer ſeine Anſichten über das Verlöſchen der alten Kunſt noch deutlicher ausdrückt. Die Aufſchreibung muſs aus einer Zeit ſtammen, in welcher die Einwirkung der italieniſchen Renaiſſance im Sinne Mantegnas in Dürer noch lebhaft nachklang; ſo daſs er gar in einer unmittelbaren Nachahmung der Antike das Heil der modernen Kunſt erblicken konnte. Dieſe erſte Faſſung lautet folgendermaſsen: »Plinius ſchreibt, daſs die alten Maler und Bildhauer, als Apelles, Protogenes und die anderen gar kunſtvoll beſchrieben haben, wie man ein wohlgeſtaltetes Gliedermaſs der Menſchen machen ſoll. Nun iſt es wohl möglich, daſs ſolche edle Bücher im Anfange der Kirche

1) Brief an Pirkheimer im Dresdener Codex; Heller, S. 999.

2) Jahrb. f. Kunſtw. I, 6.

unterdrückt und ausgetilgt worden ſeien, um der Abgötterei willen. Denn ſie haben geſagt, der Jupiter ſoll eine ſolche Proportion haben, der Apollo eine andere, die Venus ſoll ſo ſein und der Hercules ſo, desgleichen mit den anderen allen. Sollte dem alſo geweſen ſein und wäre ich zu derſelben Zeit zugegen geweſen, ſo hätte ich geſprochen: O lieben heiligen Herren und Väter! um des Böſen willen wollet die edle, erfundene Kunſt, die da durch groſse Mühe und Arbeit zuſammengebracht iſt, nicht ſo jämmerlich unterdrücken und gar tödten, denn die Kunſt iſt groſs und ſchwer und wir mögen und wollen ſie lieber mit groſsen Ehren in das Lob Gottes wenden; denn in gleicher Weiſe, wie ſie die ſchönſte Geſtalt eines Menſchen ihrem Abgotte Apollo zugemeſſen haben, alſo wollen wir dieſelben Maſse brauchen zu Chriſto dem Herren, der der ſchönſte aller Welt iſt; und wie ſie Venus als das ſchönſte Weib gebildet haben, alſo wollen wir dieſelbe zierliche Geſtalt in keuſcher Weiſe beilegen der allerreinſten Jungfrau Maria, der Mutter Gottes; und aus dem Hercules wollen wir den Samſon machen; desgleichen wollen wir mit den anderen allen thun«.

Doch kehrt Dürer immer wieder zur Natur zurück. Aus ihr allein flieſsen ihm die Quellen der Schönheit, die der Schöpfer hineingelegt hat. Wiederholt erinnert er, »der rechten natürlichen Eigenſchaft fleiſsig anzuhangen« und »der Natur nichts abzubrechen und ihr nichts Unerträgliches aufzulegen«. Er warnt vor allem Ueberſchreiten der in der Natur geſteckten Grenzen: »Doch hüte ſich ein Jeder, daſs er nichts Unmögliches mache, das die Natur nicht leiden könnte; es wäre denn, daſs Einer ein Traumwerk machen wollte, in ſolchem mag man allerlei Creatur untereinandermiſchen« [1]). Liegt nun aber auch alle Schönheit in der Natur beſchloſſen, ſo beſteht doch für die beſchränkte Menſchenkraft die groſse Schwierigkeit, ſie zu erkennen und im Bilde wiederzugeben, »denn es iſt nicht eine kleine Kunſt viel unterſchiedliche Geſtalten der Menſchen zu machen; die Ungeſtalt will ſich von ſelbſt ſtets in unſer Werk flechten. Ein ſchönes Bild zu machen, kannſt du von Einem Menſchen nicht abnehmen, denn es lebt kein Menſch auf dem Erdreich, der alle Schöne an ſich habe — er könnte immer noch viel ſchöner ſein. Es lebt auch kein Menſch auf Erden, der ſchlieſslich ſagen könnte, wie die allerſchönſte Geſtalt der Menſchen ſein könnte. Niemand weiſs das, denn Gott allein« — »wem er es offenbarte, der wüſste es auch; fügte er ſpäter hinzu. Die Wahrheit hält allein innen, welches der Menſchen ſchönſte Geſtalt und Maſs ſein könnte und keine andere« [2]).

---

1) Proportionsl. III. fol. T 11b 1 und 1b. | 2) Proportionsl. III. T 11.

Das ästhetische Urtheil erscheint Dürer zwar bis zu einem gewissen Grade und ausnahmsweise als das Ergebniss einer besonderen Begabung, es bleibt aber fortwährend etwas Unsicheres und Subjectives; es bedarf daher des Correctives durch das Urtheil anderer: »Keiner glaube sich selbst zu viel, denn viele merken mehr als Einer, wie wohl das auch möglich ist, dass einmal einer mehr versteht, als tausend Andere, so geschieht es doch selten«. Zweckmässigkeit und Ebenmass kommen der Schönheit zu Statten: »der Nutzen ist ein Theil der Schönheit, darum was am Menschen unnütz ist, das ist nicht schön. Hüte dich vor Ueberfluss! Die Vergleichung Eines gegen das Andere, das ist schön, darum ist Hinken nicht schön; es ist aber auch im Ungleichen eine grosse Vergleichung«. Doch ist es ganz bezeichnend für Dürer, wie für die ganze deutsche Kunst, dass er die Idee der Schönheit als unfassbar der freien Discussion anheimstellt: »Ueber das Schöne zu urtheilen, darüber ist zu rathschlagen. Je nach Geschicklichkeit mag man es in ein jegliches Ding bringen, denn wir sehen in etlichen Fällen ein Ding für schön an, in einem anderen wäre es nicht schön. Schön und Schöner ist uns nicht leicht zu erkennen, denn es ist wohl möglich, dass zwei ganz verschiedene Bilder gemacht werden, in jeder Hinsicht ungleich, ohne dass wir urtheilen können, welches schöner sei. Die Schönheit — was das ist, das weiss ich nicht, wiewohl sie vielen Dingen anhängt. Wollen wir sie in unser Werk bringen, so kommt uns das gar schwer an; müssen das weit zusammentragen und sonderlich in der menschlichen Gestalt durch alle Gliedmassen, vorn und hinten. Man durchsucht oft zwei- oder dreihundert Menschen, dass man kaum eins oder zwei schöner Dinge an ihnen findet, die zu brauchen sind. Darum thut es noth, so du ein gutes Bild machen willst, dass Du von Etlichen das Haupt nehmest, von Anderen die Brust, Arme, Beine, Hände und Füsse« etc. — also der reine Eklekticismus! Doch bescheidet sich Dürer schliesslich beim Masshalten und bei dem allgemeinen Geschmacksurtheil: »Zwischen Zuviel und Zuwenig ist ein rechtes Mittel, das befleisse dich zu treffen in allen deinen Werken. Etwas schön zu heissen, will ich hier so setzen, wie man das Recht gesetzt hat: was alle Welt für recht schätzt, das halten wir für Recht; also was alle Welt für schön achtet, das wollen wir auch für schön halten und uns das befleissen zu machen« [1])!

Das wäre also eine ächt historische Auffassung des Schönheitsbegriffes, bei welcher Dürer um das Jahr 1512 angelangt ist; und so

1) Jahrbücher f. Kunstw. I, 8—9.

viel er auch in der Folge noch darüber nachgedacht und geſchrieben hat, er iſt darüber doch nicht hinausgekommen. Freilich iſt damit dem ſchaffenden Künſtler a priori kein Wink, keine Hilfe geboten, ſondern bloſs eine nachträgliche Erfahrung. Dürers Gleichniſs ſtimmt aber: Die Kunſt eines Volkes iſt gewachſen, wie ſein Recht, und ſo wie das Gute, iſt auch das Schöne nicht das Verſtandesproduct eines Einzelnen, ſondern das Ergebniſs einer langen Reihe und eines reichen Inbegriffes von wirkenden Kräften, ſeien dieſelben nun auf viele Individuen vertheilt oder durch glückliche Fügung in einem einzigen Genius vereinigt. Ein ſolcher war allerdings Dürer. Doch blieb bei aller ſeiner Speculation ſein künſtleriſches Schaffen ein urſprüngliches und naives; ja ſeine Unbefangenheit und Freiheit nahm in den ſpäteren Jahren eher zu als ab. Sobald er auf das Weſen der künſtleriſchen Thätigkeit zu ſprechen kömmt, dann weiſs er nichts mehr von der Theorie, weder von der Nachahmung der Antike, noch von der Compoſition aus Bruchſtücken der Natur, nichts von Meſſung und Speculation. Nicht mit Hilfe ſolcher Krücken, ſondern in kühnem Wettlaufe mit dem breiten Strome der Natur glaubt er zu einer höheren Harmonie ſeines Werkes zu gelangen, indem er ſpricht:

»Aber das Leben in der Natur giebt zu erkennen die Wahrheit dieſer Dinge; darum ſieh' ſie fleiſsig an, richte dich darnach und geh' nicht von der Natur ab in deinem Gutdünken, daſs du wolleſt meinen, das Beſſere von dir ſelbſt zu finden, denn du würdeſt verführt. Denn wahrhaftig ſteckt die Kunſt in der Natur; wer ſie heraus kann reiſsen, der hat ſie. Ueberkommſt du ſie, ſo wird ſie dir viel Fehls nehmen in deinem Werk. . . . Aber je genauer dein Werk dem Leben gemäſs iſt in ſeiner Geſtalt, deſto beſſer erſcheint dein Werk. Und dies iſt wahr; darum nimm dir nimmermehr vor, daſs du etwas beſſer mögeſt oder wolleſt machen, als Gott es ſeiner erſchaffenen Creatur zu wirken Kraft gegeben hat, denn dein Vermögen iſt kraftlos gegen Gottes Schaffen. Daraus iſt beſchloſſen, daſs kein Menſch aus eigenen Sinnen nimmermehr kein ſchönes Bild machen könne, es ſei denn, daſs er davon durch vieles Nachbilden ſein Gemüth voll gefaſst habe; das iſt dann (aber) nicht mehr Eigenes genannt, ſondern überkommene und gelernte Kunſt geworden, die ſich beſamet, erwächſt und ihres Geſchlechtes Früchte bringt. Daraus wird der verſammelte heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die neue Creatur, die einer in ſeinem Herzen ſchafft in der Geſtalt eines Dinges«. Das iſt wohl einer der ſchönſten Ausſprüche, den je ein Künſtler über ſeine Thätigkeit gemacht hat, und zwiſchen den Zeilen leſen wir

etwas von der Erhebung, mit welcher der Meiſter ſich in Gemeinſchaft mit der Schöpferkraft Gottes weiſs. Ein »heimlicher Schatz des Herzens« iſt ihm der innerliche Geſtaltenreichthum und deſſen Ergüſſe im Kunſtwerke bekunden ſich als »neue Creaturen«, als die im Geiſte empfangenen und geborenen, nicht äuſserlichem Anlaſſe entſtammenden oder von fremdem Vorbilde abhängigen Aeuſserungen einer ganzen Künſtlernatur. Und daraus folge, fügt Dürer hinzu, daſs ein wohlgeübter Künſtler nicht zu einem jeglichen Bilde Studien nach der Natur zu machen brauche, »denn er geuſst genugſam heraus, was er lange Zeit von auſsen hinein geſammelt hat; ein ſolcher hat gut machen in ſeinem Werke, aber gar wenige kommen zu dieſem Verſtändniſſe« [1]).

Die Worte ſtimmen gut zu der Art, wie Dürer ſeine ſpäteren Werke geſchaffen hat. So hoch er aber auch ſeinen Künſtlerberuf hält, daſs er darin gar einen Abglanz von Gottes Wirken erblickt, ſo liegt darin doch keine perſönliche Ueberhebung. Seine eigene Kunſtproduction ſowohl, wie ſein theoretiſches Wirken glaubt er gleicherweiſe noch gar weit entfernt von einer befriedigenden Vollendung. Er ahnt viel ſchönere Bildwerke, als er ſie hervorzubringen vermag; er träumt davon: »Ach wie oft ſeh' ich grôſse Kunſt und gute Dinge im Schlaf, desgleichen mir wachend nicht fürkommt, aber ſo ich erwache, ſo verliert mir's das Gedächtniſs«. Dürer täuſcht ſich auch nicht darüber, daſs wir zur vollen Erkenntniſs der Wahrheit nie gelangen, und er ſchreibt daher in Bezug auf die Proportionen des Menſchenkörpers; »Aber unmöglich bedünkt es mich, ſo einer ſpricht, er wiſſe das beſte Maſs in menſchlicher Geſtalt anzuzeigen, denn die Lüge iſt in unſerer Erkenntniſs und die Finſterniſs ſteckt ſo hart in uns, daſs auch unſer Nachtappen fehlt«. Das entmuthigt ihn aber keineswegs, denn gleich Leſſing ſieht er in dem Streben nach Wahrheit einen Titel der Menſchenwürde, und mit Entrüſtung weiſt er den Verzicht darauf zurück: »So wir nun zu dem Allerbeſten nicht kommen können, wollen wir nun gar von unſerer Lernung laſſen? Den viehiſchen Gedanken nehmen wir nicht an, denn die Menſchen haben Arges und Gutes vor ſich, darum ziemt es ſich einem vernünftigen Menſchen das Beſſere vorzunehmen« [2]).

Und fühlt er ſich auch nicht im Stande, alle Fragen, die er für die Zukunft der Kunſt für wichtig hält, zu beantworten, ſo will er doch zu ihrer Löſung das Seinige beitragen, denn er hofft: »Von den Dingen und Künſten der Malerei werden annoch Viele ſchreiben;

1) Proportionslehre III. fol. T 111 b. Zahn, Dürers Kunſtlehre 84.

2) Proportionsl. III. T 11 b.

denn ich verſehe mich, es werden noch herfürkommen manche treffliche Männer, die alle gut und beſſer von dieſer Kunſt ſchreiben werden, als ich; denn ich ſelbſt ſchätze meine Kunſt ganz klein, denn ich weiſs, was Mangels ich habe; darum unternehme es ein Jeglicher, ſolchen meinen Mangel zu beſſern nach ſeinem Vermögen. Wollte Gott, wenn's möglich wäre, daſs ich der künftigen groſsen Meiſter Werke und Künſte jetzt ſehen könnte, derer, die noch nicht geboren ſind«! Dürer ſah ſich ſomit keineswegs für die Spitze einer Kunſtbewegung an. Vielmehr hielt er ſich bloſs für einen auserwählten Eckſtein, über dem ſich der ſtolze Bau einer groſsen deutſchen Kunſtblüthe erheben ſollte. So viel der Ehren wir auch auf ſein Haupt laden müſſen, die Krone von allen bleibt die Beſcheidenheit, die ohne Selbſterniedrigung ſich dem allgemeinen Beſten unterordnet und nur im Triumphe der guten Sache den eigenen Ruhm ſucht. So zweifelt denn Dürer noch in der Widmung der Proportionslehre an Pirkheimer nicht daran, daſs wenn ſeine Bemühungen nur Nachfolge fänden, »dieſe Kunſt mit der Zeit wieder, wie vor Alters, ihre Vollkommenheit erlangen könne, denn offenbar iſt, daſs die deutſchen Maler mit ihrer Hand und im Gebrauch der Farben nicht wenig geſchickt ſind, wiewohl ſie bisher an der Kunſt der Meſſung, auch Perſpective und anderem dergleichen Mangel gehabt haben; darum wohl zu hoffen, wo ſie die auch erlangen und alſo den Brauch und die Kunſt miteinander überkommen, ſie mit der Zeit keiner andern Nation den Preis vor ihnen laſſen werden«. So hinterlieſs Dürer ſeinem Volke mit ſeinen groſsen Werken auch noch ſeine weit gröſseren Hoffnungen; und nicht in der Befriedigung über jene, wohl aber im Ausblick auf die Erfüllung dieſer jauchzt ſeine Seele auf, indem er mit einem deutlichen Anklange an die Worte Jeſu bei Lucas, XII. Cap. 49. Vers, ſeinen Nachfolgern zuruft: »Denn wenn ich etwas anzünde und ihr alle Mehrung mit künſtlicher Beſſerung darzu thuet, ſo mag mit der Zeit ein Feuer daraus geſchürt werden, das durch die ganze Welt leuchtet«!



Verzeichniss

der zeitgefchichtlichen Perfonennamen und der erhaltenen Werke Dürers.

Die Kunftwerke find gekennzeichnet als **G.** Gemälde, **H.** Holzfchnitt, **K.** Kupferftich, **R.** Radierung, **S.** Sculptur, **Z.** Zeichnung, Aquarell, Miniatur etc. Den Kupferftichen, Radierungen und Holzfchnitten ift meift noch beigefügt (B. Nr): die Nummer von Bartfch, peintre graveur VII. In Klammern ftehen [unächte und höchft zweifelhafte Werke.]

D.

E.

F.

G.

H.

I. J.

K.

N.

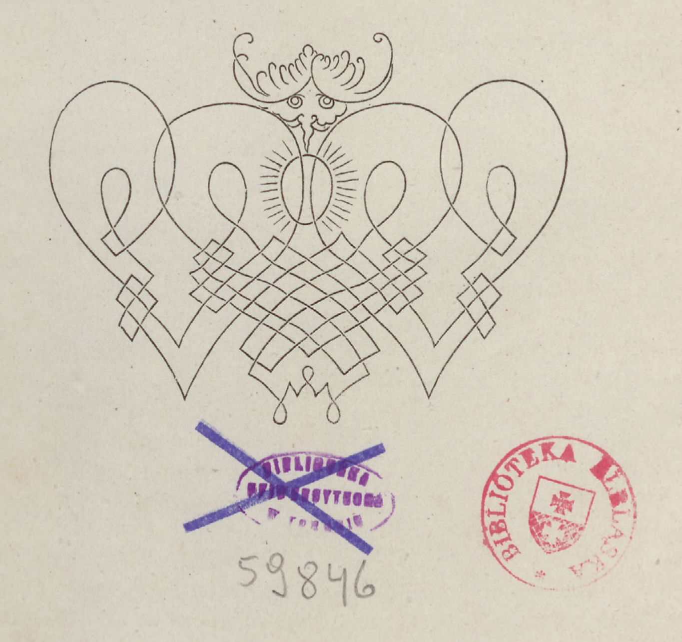
O.

P.

S.

Y.

Z.



Leipzig,
Druck von Hundertſtund & Pries.

